



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 23 (2017)

LA MAQUETA DE MADRID (1830) DE LEÓN GIL DE PALACIO Y EL REAL GABINETE TOPOGRÁFICO: NACIÓN, MEMORIA Y URBANISMO*

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS
(CSIC)

Recibido: 29-08-2016 / Revisado: 18-12-2016

Aceptado: 29-08-2016 / Publicado: 11-07-2017

RESUMEN: El trabajo estudia las circunstancias que determinaron la construcción de la maqueta de Madrid, realizada por León Gil de Palacio en 1830, así como su sentido y valor. La maqueta tuvo gran importancia para la historia de la ciudad y de sus representaciones. Al mismo tiempo, se aporta nueva información sobre la vida de Gil de Palacio y sobre la creación del Real Gabinete Topográfico, que debía ofrecer la imagen de la nación desde las ciudades del reino.

PALABRAS CLAVE: León Gil de Palacio, Madrid, maqueta, gabinete topográfico, urbanismo, nación, memoria.

LEÓN GIL DE PALACIO'S MODEL OF MADRID (1830) AND THE ROYAL TOPOGRAPHICAL CABINET: NATION, MEMORY AND URBANISM

ABSTRACT: This paper focuses on the circumstances that determined the construction of the Madrid model by León Gil de Palacio in 1830, highlighting its sense and value. His model had an important effect on the history of the city and its representations. Simultaneously new information is provided on Gil de Palacio's biography and the creation of the Royal Topographical Cabinet, that was aimed to offer a complete picture of the Nation based on the kingdom cities.

KEYWORDS: León Gil de Palacio, Madrid, Model, Topographical Cabinet, Urbanism, Nation, Memory.

* Agradezco la ayuda y las facilidades que para realizar este trabajo me han prestado Eduardo Salas Vázquez (Director del Museo de Historia de Madrid), Jesús Urrea (Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid), Eloísa Wattenberg García (Directora del Museo de Valladolid), el brigada Daniel García Belando (Archivo General Militar de Segovia, AGMS), Esperanza Navarrete Martínez (directora del archivo-biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Sonia Fernández Esteban y Ana Costa Novillo (Museo de Historia) y el personal del Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP). Mención aparte merece Carlos Sambricio por sus sugerencias y comentarios.

En 1828 el militar León Gil de Palacio comienza, por orden de Fernando VII, los trabajos para construir la maqueta de Madrid que terminó en 1830, un plano relieve de algo más de 18 m², en madera y papel, de evidente importancia para la historia de la ciudad y de sus representaciones. Se trata de uno de los primeros modelos urbanos de arquitectura civil realizado en Europa, y seguramente del más antiguo que se conserva (no así de plazas fuertes, de los que hay muchos testimonios anteriores). Los que se conocen de otras capitales son posteriores, siendo el de Praga el más cercano en el tiempo. Iniciado por Antonín Langweil en 1826, quedó inacabado al morir su autor en 1837.¹

MAQUETAS Y CIUDADES. LO CASTRENSE Y LO CIVIL

Lo local es la primera identidad externa al individuo, de modo que la ciudad proporciona ese referente espacial en el que ubicarse y reconocerse, hasta el punto de que hubo quien, al nombrarse o ser nombrado, evidenció esa relación: Leonardo da Vinci, arcipreste de Hita, de Talavera, el Perugino y otros mostraron esa pertenencia, ese ser hijo del lugar. La condición de la ciudad como ente que identifica y debe ser protegido se manifestó de diferentes modos desde la Edad Media, también en forma de maqueta, como muestran las relativamente frecuentes representaciones del santo patrón con la urbe en sus manos, de lo que hay muestras en la pintura y la escultura. Recuérdese, por ejemplo, a San Agustín con la Ciudad de Dios, simbolizada en el monasterio de El Escorial, en el cuadro de Sánchez Coello, y a San Petronio con Bolonia en la pintura de Francesco del Cossa, *Pala dei Mercanti* (figs. 1 y 2), entre otros muchos.

La ciudad es una memoria que devuelve el pasado de un modo actual, desde la mirada presente (De Seta, 2002: 352); es un aula de la memoria, según San Agustín (*Conf.*, 10, 8, 14), que, al tiempo que proporciona la conciencia personal, otorga una forma de identidad colectiva que se lega al futuro mediante planos, relatos, retratos, vistas, catastros y maquetas. Seguramente esta última es la forma mejor de hacerlo y de hacer que esa imagen llegue a más público (incluido el por venir), ya que son más fáciles de comprender, pues, a los lenguajes topográfico y científico, suman el valor de la imagen tridimensional, que permite *ver* realmente y no solo imaginar lo que cifras, medidas, cuadros y grabados sugieren y no muestran, o lo hacen de forma abstracta o forzada por un punto de vista. Si la cartografía aspira a la imagen total, la condición tridimensional de la maqueta la consigue, permitiendo mayor conocimiento y por tanto más poder sobre el entorno para aquellos que la utilizan, ya sea un mandatario, un militar o un observador. La exactitud científica era y es demostración de poder (Harley, 2005: 84). Por otra parte, la maqueta urbana se suma a las imágenes cenitales que desde mediados del siglo XIX fueron posibles gracias al uso de medios aéreos, así como a los intentos que desde pronto se hicieron para representar a las ciudades atendiendo también a su volumen, no solo a la planta.

¹ Langweil nació en 1791, fue pintor y litógrafo entre 1818 y 1822; desde ese año trabajó en la biblioteca del Clementinum hasta su muerte. La maqueta pasó por diversas vicisitudes hasta que llegó al Museo de la Ciudad de Praga, en el que se exhibe (<http://www.langweil.cz/pmodel.php#04>). Mide unos 20 m² y está realizada en madera y papel. Parece que la inspiración para hacerla le vino de una de París, en yeso, que vio en una exposición en la galería Platýz de Praga en marzo de 1826. Medía unos seis m² y era obra de M. Symphorien Caron, según los diarios de la ciudad, aunque este nombre posiblemente sea erróneo. De esta maqueta no se tiene información. Louis Sébastien Mercier (1990: 440-449) da noticia de otra, en madera, realizada en 1797 por el ciudadano Arnaud, más amplia y detallada, de la que hace una descripción. Este modelo parece haber desaparecido; al menos, no se encuentra entre los que guarda el Musée des Plans-Reliefs. Mercier comenta en su trabajo que debía mostrarse en toda Europa y Arnaud dijo que viajaría enseñando el que había sido escenario de la Revolución, pues reproducía el París de 1789, aunque desconozco si llegó a hacerlo (*Revue Philosophique, Littéraire et Politique*, 1: 50).

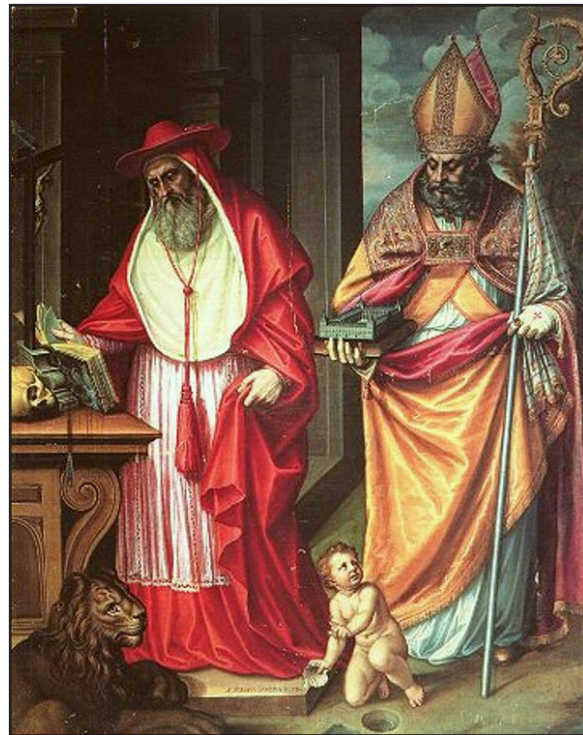


Fig 1. *San Jerónimo y San Agustín*, Alonso Sánchez Coello
(Monasterio de San Lorenzo de El Escorial)

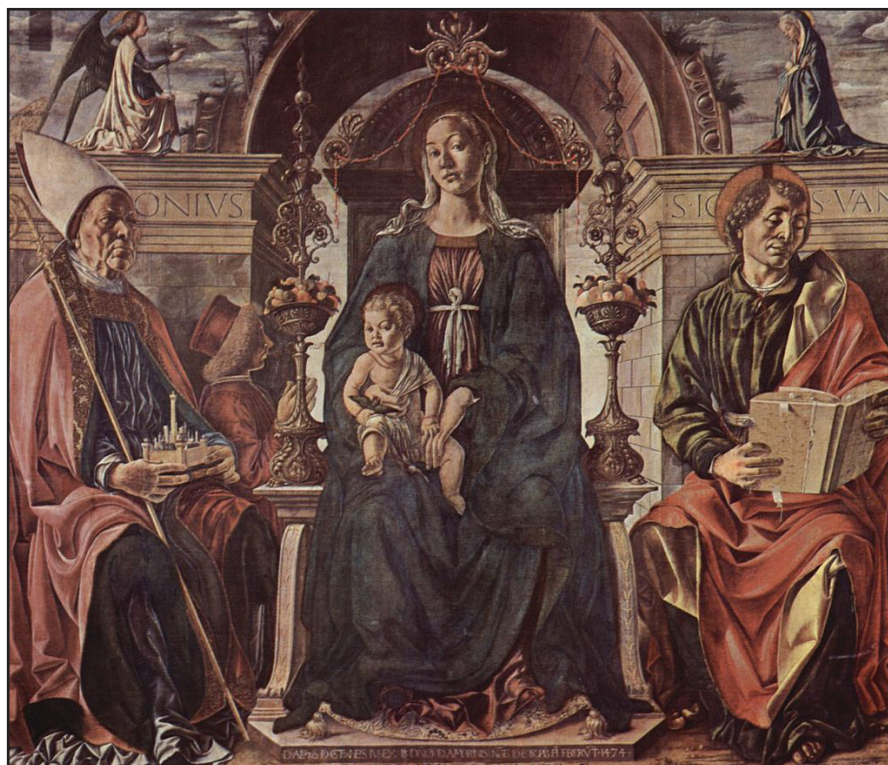


Fig 2. *Pala dei Mercanti*, Francesco del Cossa (Pinacoteca Nacional de Bolonia)

Frente a las representaciones pictóricas, que suelen poblarse de habitantes, los primeros relieves urbanos parecen escenarios vacíos. Esta condición de escenario vacío se vincula, tanto con la consideración monumental de la ciudad, que tendrá sobre todo pasado el tiempo (cuando ya se ha convertido en imagen del casco histórico), como con el icono de la ruina que refleja los valores de una civilización, ya que el constructor de maquetas, como cualquier técnico y artista, proyecta en el trabajo sus ideas sobre el espacio representado, así como la ideología del momento en que trabaja.

Pasado el tiempo, ese volumen de una ciudad se convierte en un cuerpo encontrado, en un documento retrospectivo e histórico objeto de estudio que proporciona toda la información acumulada sobre él, superponiéndose a la motivación primera de su existencia, que fue planificar el desarrollo urbano posterior. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la que Albert Speer preparó para mostrar a Adolf Hitler cómo sería el futuro Berlín del III Reich, copia que se pudo ver en *El hundimiento* (Oliver Hirschbiegel, 2004), y con la que se hizo para el Plan General de Ordenación de Madrid (1941-1946) de Pedro Bigador (Sambricio, 2003; 2004), cuyo fundamento tiene puntos de contacto con lo que se pretendía para la capital desde el siglo XVIII en cuanto a representatividad de la nación y valores simbólicos (aunque no los mismos).

La maqueta de Madrid, convertida en documento, nos ofrece la posibilidad (y es un estímulo) de verla e imaginarla en el pasado. Ahora bien, la razón de su existencia no fue provocar una emoción en un espectador futuro —aunque la provocara de admiración en sus contemporáneos—, sino explicar la ciudad en su totalidad, dar cuenta de sus dimensiones y aspecto del modo más completo posible, para proceder a modificarla, en momentos en que se pensaba la ciudad mientras cambiaba desde el siglo XVIII.

Antes de las que se pueden llamar maquetas civiles o de arquitectura civil, lo que hubo principalmente fueron modelos topográficos que se empleaban en la guerra. Conocer el territorio era requisito previo indispensable para dominarlo —la precisión es poder—, de modo que desde pronto se levantaron relieves de las plazas fuertes que se iban a conquistar, así como de aquellas desde las que se realizaba la defensa del territorio y de las fronteras. Esas maquetas mostraban la ciudad principalmente desde el punto de vista militar, pero paulatinamente albergaron el núcleo urbano, no solo las defensas. Eran planos relieve de extraordinario valor, como la cartografía en general, y los reyes y militares poseían depósitos y gabinetes en los que se guardaban para utilizarlos cuando fuera necesario y planificar las acciones de guerra, sin que se desestimara, así mismo, su uso en la práctica constructiva civil (Frommel, 2015).

Así, por ejemplo, como otros monarcas europeos (Warmoes, 1997), Felipe II formó su «Depósito o Sala de planos y modelos de obras», recogido en Palacio y perdido en el incendio del Alcázar en 1734.² Estos gabinetes permitían tener una idea de la fuerza defensiva del reino pero también una idea del país, identificado con sus centros urbanos más que con el territorio. En París se almacena una importante representación de planos relieves de fortalezas francesas y de otras ciudades en el Musée des Plans Reliefs (Polonovski y Deroo, 2012).

La pirobalística cambió tanto la manera de construir los fuertes como los modos de defender y atacar, lo que hizo necesario contar con réplicas fidedignas de las plazas fuertes. Los avances se concretaron además, también en España, en la creación del cuerpo de ingenieros militares que, entre otras atribuciones, tenía la de examinar los proyectos de renovación y construcción de fortificaciones en el territorio (Capel, 1988; Galland

² Para el estado de la artillería, las fortificaciones y los modelos en la época de Carlos V y Felipe II, véanse los trabajos reunidos en Hernando Sánchez (2000).

Seguela, 2008; Cámara, 2016). En el mismo cuerpo se fraguó el proyecto de una colección de relieves de las fortalezas españolas, iniciado en 1777 por iniciativa del conde de Ricla, ministro de la Guerra, y de Francisco Sabatini, director general del Cuerpo, además de arquitecto mayor del rey. Ellos fueron los responsables de la empresa que se encargó al teniente coronel Alfonso Jiménez, que debía hacer las maquetas de plazas y fortificaciones para reunirlos en el Ministerio. Si los censos y los padrones daban una imagen del reino, los mapas y los relieves proporcionaban otra.

Para ser útiles, estos modelos debían ser fieles y estar contruidos de un modo que facilitara su montaje y desmontaje para los traslados. Jiménez contó con todas las facilidades para levantar los planos, así como con asistentes, ebanistas, carpinteros y serradores. La primera maqueta que hizo fue la de Cádiz, entre 1777 y 1779, que se trasladó al Casón del Buen Retiro en mayo de 1779, aunque en la actualidad se encuentra en el gaditano Museo de las Cortes (Jiménez Mata y Ruiz Nieto-Guerrero, 1985; Pemán Pemartín, 1993) (fig.



Fig 3. Maqueta de Cádiz (1777- 1779), Alfonso Jiménez
(Fotografía: Museo de Cádiz)

3). Sabatini continuó encargado de los modelos hasta 1785, y queda constancia de haberse hecho otros, seguramente varios de los que figuraron en el Museo Militar, cuya procedencia no se conoce. Hay constancia segura del relieve del fuerte de la Concepción, en Aldea del Obispo (Salamanca), realizado por José González (Sancho, 1993: 511), y del de Gibraltar, que Joseph Townsend vio en el Casón junto a otros durante su viaje de 1786-87. Destaca la condición semisecreta del gabinete, ya que los relieves «rara vez se enseñan a los extranjeros» (1999: 56).

En todo caso, aunque esta colección no se completó, fue el inicio de otras experiencias más o menos discontinuas que tuvieron por objeto agrupar el acervo documental sobre el mundo de la guerra, que más tarde desembocó en el Museo Militar que Godoy patrocinó en 1803 y que con el tiempo León Gil dirigió. En él se creó un archivo de las fortificaciones españolas y americanas (Estudio, 1911: 62-64; Quirós Linares, 1994: 204). Muchas de ellas se perdieron en la Guerra de la Independencia, incluso el Museo desapareció para restablecerse en 1814 bajo la dirección de su antiguo director: Joaquín Navarro Sangrán, que potenció la construcción de nuevos modelos castrenses. En 1827 la institución se dividió en dos: Artillería e Ingenieros, con Navarro al frente del primero (Herrero Fernández-Quesada, 1996).

LEÓN GIL DE PALACIO

León Gil de Palacio nació en Barcelona el 7 de abril de 1778. Ingresó en la Real Academia Militar Facultativa de esa ciudad, de la que salió en 1796 destinado a Rosas como cadete de Infantería, y más tarde en la Academia de Artillería de Segovia. Conocemos su buena preparación en matemáticas, geometría y dibujo, lo que le permitía hacer planos y alzados con precisión, así como en historia de la Artillería, por los comentarios que introdujo en los catálogos del Museo, que él mismo confeccionó, pero prácticamente nada acerca de su preparación artística, si es que la tuvo. A pesar de todo, se puede hablar de él como de un «ingeniero o artillero artista» (Picon e Yvon, 1993), pues estos aún aprendían

el dibujo como los arquitectos, lo que les permitía dar expresividad a los planos y aplicar las soluciones del arte a la exposición de los avances científicos y tecnológicos (fig. 4).

Como alumno de la Real Academia Militar Facultativa, sus estudios cayeron dentro del ámbito de la ingeniería, a los que luego añadió los de artillero. De esta forma, sus biógrafos, junto a sus aptitudes para la topografía y la arquitectura, destacan sus sólidos y extensos conocimientos en geometría, álgebra, cálculo, matemáticas, diseño militar, táctica, fortificación, esgrima, geografía, historia, lenguas francesa y española. Fue autor de varias maquetas, algunas de las cuales presentó a las academias de Bellas Artes, de Valladolid y de Madrid, para que los expertos en arquitectura dieran su opinión —que siempre fue favorable— como técnicos en aspectos científicos, pero también artísticos. Si la arquitectura mezclaba la belleza con la utilidad, él llevó a cabo este precepto con sus diseños artístico-topográficos, en lo que no hacía más que seguir la tradición de antiguos tratadistas. Tenía sensibilidad histórica, estética y estaba al tanto de las corrientes contemporáneas sobre adornos, coleccionismo y uso institucional del arte.



Fig 4. León Gil de Palacio (Anónimo), de la *Biografía del señor don León Gil de Palacio* (1892) de Silbén Cordal (Biblioteca Nacional de España, sign. 1-10067)

Aunque le hicieron famoso las maquetas urbanas, por su preparación militar hubo de realizar relieves y modelos de fortificaciones antes de ocuparse de las de carácter civil. Su primera maqueta conocida es la de la Torre de Hércules de La Coruña, de hacia 1826 o 1827. La segunda es el modelo topográfico de Valladolid, una realización absolutamente de arquitectura civil, que no se conserva,³ pero de la que los expertos, alguno militar, como el académico honorario José O'Donnell, capitán general del ejército, valoraron, entre otras cosas, la ubicación clara de las torres, que servían como referente a la artillería.⁴ Aunque por supuesto esos modelos también podían tener uso castrense, al localizarse en ellos los centros neurálgicos de la ciudad, su razón de ser no fue de orden militar.

Podría pensarse que la reproducción de la Torre de Hércules también fuera de arquitectura civil, pero no es propiamente así. La Torre, además de faro, fungió como fortaleza en la Edad Media y después como puesto vigía. Gil incorporó dos edificios más a su obra, identificados como un polvorín y como el cuartel de Artillería, hoy de Intendencia, de La Coruña, pero no ocupan el lugar topográfico que les corresponde,

³ El asiento 803 del Inventario del Museo de Valladolid es de interés para la historia del modelo vallisoletano, que fue reclamado en 1887 por el Ayuntamiento. «Esta hermosa obra [...] está muy deteriorada; le faltan todos los edificios religiosos y otros muchos de grande importancia». Entró en el Museo el 26 de octubre de 1887. El asiento es del 2 de diciembre de ese año. Más tarde se añadió: «No existe por haberse destruido (1923)».

⁴ *Libro Primero de Actas de las Juntas ordinarias de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción, que comprende desde el año de 1814 hasta el de 1829*. Junta ordinaria del día 10 de Enero de 1828, ff. 69-70 (Archivo de la Academia).



Fig 5. La Torre de Hércules (c.1826),
León Gil de Palacio (Fotografía: Museo de Valladolid)

lo que lleva a pensar en un uso alusivo de los edificios para presentar el trabajo como un homenaje, recuerdo o representación del cuerpo de Artillería de La Coruña, lugar donde permaneció por más de diez años hasta 1823.⁵ Gil de Palacio habría pasado del plano relieve militar al civil, siendo su primer modelo conocido una reinterpretación de la topografía castrense: una mirada artística a ese ámbito para seleccionar aquellos escenarios que identifican un espacio desde el punto de vista marcial (fig. 5).

En todo caso, en esos años hay interés por presentar topográfica y artísticamente las ciudades —no solo como espacio conquistable—, como se ha visto con la de Praga y con las de París. Sin olvidar el

arte y la economía de la guerra, se consolidaba una manera de ver la urbe como espacio institucional y simbólico, representativo de la economía, el arte, la sociedad y la política nacionales, en sintonía con el proceso que llevaba a las capitales de los reinos a convertirse en capitales burguesas (Sambricio, 2009).

En 1805, tras abandonar la Academia segoviana con el grado de teniente, fue destinado a Buenos Aires, pero, como «entonces eran muy difíciles las comunicaciones con América» (Carrasco, 1892: 4), cuando estalla la Guerra de la Independencia todavía está en España, de modo que participó aquí en la contienda. Bajo el mando del general Castaños, intervino en la batalla de Bailén, en la que fue herido y promovido al empleo de capitán de Infantería. Estuvo muy activo durante el conflicto, en Aragón, Valencia, Alicante, Palma de Mallorca,⁶ Teruel y La Coruña, por lo general en tareas técnicas y organizativas, aunque no solo. Por todo ello recibió condecoraciones y medallas. En 1812 quedó viudo con tres hijas⁷ y en 1814 fue destinado como profesor de matemáticas y dibujo a la ciudad gallega.

Allí alcanzó el grado de teniente coronel de Infantería y allí estaba cuando en 1823 participa en la defensa de la plaza contra el ataque de los absolutistas franceses. Gil de Palacio era de «levantadas ideas liberales», como recuerda Silbén Cordal, y contribuyó, según unas versiones, a la organización de la Milicia Nacional en la ciudad en 1820, de la que fue elegido comandante por aclamación. Según otras, su conducta fue «enteramente correcta» aunque tuvo que aceptar algunos encargos directivos que después se malinterpretaron (Carrasco, 1892: 6-7). Carrasco maquilla la verdad. Son muchos los testimonios, y unánimes, que lo presentan como liberal convencido y líder del «alzamiento de la Constitución» el 21 de febrero de 1820 en La Coruña. En las recomendaciones que de él se hacen ese año se recuerda que «manifestó siempre su decidida adhesión

⁵ La maqueta se encuentra en el Museo de Valladolid. Inv. 2380 (Wattenberg García, 1997, 323).

⁶ En Mallorca se encuentra en 1812, procedente de Valencia, donde se escapó de los franceses. Gil Novales lo sitúa en la isla en mayo de 1823 (1973: 839).

⁷ En el momento del fallecimiento, sus hijas tenían siete años, uno y medio y diecisiete días. Su mujer, María de Quintana, murió a consecuencia de las complicaciones surgidas tras ser encarcelada a los pocos días de dar a luz en Teruel. Se casaron en 1804 y le había dado palabra de matrimonio con doce años. Como se verá, Gil volvió a contraer matrimonio, pero antes, en 1820 y en La Coruña, tuvo con Ramona Vieites un hijo, que a los diecisiete años ingresó en el ejército y en 1845 pasó a Puerto Príncipe (AGMS, sección 1ª, leg. J-289).

al sistema constitucional». Más tarde, cuando en 1838 se postula para brigadier, los informantes (Antonio Quiroga, Carlos Espinosa de los Monteros, entre otros) recuperan de nuevo su actuación.⁸

En aquella acción de 1823 recibió una grave herida de bala en la cabeza, que le afectó la parte superior y media del parietal derecho, lo que le produjo toda su vida fuertes cefaleas, por las que había de tomar frecuentemente baños templados, según certifica el médico Pablo Flamant. Durante el Trienio dirigió la fábrica de tabaco de La Palloza (Lugo) y luego apenas la de Gijón, pues la entrada de los franceses le hizo incorporarse a La Coruña. Entonces era capitán de Artillería, teniente coronel del ejército y comandante de las baterías de la ciudad. Cuando termina la invasión de los Cien Mil hijos de San Luis, él y otros oficiales de aquella ciudad fueron denunciados por el conde de Cartagena, Capitán General de Galicia, como pertenecientes «a las sociedades secretas y a otras de la corrupción general». El conde aconsejó diseminarlos, lo que se aprueba el 15 de octubre de 1823 y a él se le destina a Villar de Ciervos, en Castilla la Vieja. Sin embargo, se escapó y «anduvo mucho tiempo fugitivo por sustraerse a las persecuciones [...] hasta que fue cogido preso, encalabozado y encausado».⁹

Como tal, quedó fuera del servicio en condición de «indefinido» y pasó desterrado a Valladolid en 1826, donde bajo la protección de José O'Donnell construyó el modelo de la ciudad.¹⁰ Su «condición» se consignaba en la cartela de la maqueta, que ofreció al rey cuando este visitó la capital castellana.¹¹ Sin embargo, como se explica a continuación, consiguió ser purificado en 1829 «en consideración de sus buenos servicios, distinguido mérito y superior inteligencia en los ramos que abraza la vasta carrera de Artillería», «por especial orden de S. M.», que «ha purificado a algunos funcionarios públicos, aun impurificados, por causales que ha tenido a bien reservarse». En esta decisión del rey influyó su capacidad y habilidad para realizar los modelos topográficos, como se verá. Así pues, al ser habilitado por el rey, se suspendió el expediente que tenía en Galicia.¹²

En 1831 se casa de nuevo y en 1832 funda el Gabinete Topográfico del Buen Retiro, que debía guardar los modelos de las ciudades españolas que Fernando VII le había encargado realizar. Desde 1837 fue también director del Museo de Artillería, cuyo primer catálogo publicó en 1843, ampliado en 1849. Falleció el 5 de septiembre de ese año en Segovia, y pocos meses antes había sido nombrado gentilhombre de Cámara. Ostentaba también la cruz de la orden de San Hermenegildo desde 1817 (Carrasco, 1876; Silbén Cordal, 1892; Carlos, 1979).

Ya se ha constado su condición de liberal. A diferencia de otros que tomaron el camino de la frontera en 1823, él permaneció en España en condición de «indefinido» a la espera de que se le rehabilitara para el servicio. Su expediente se resolvió en 1829 con una rapidez inusitada, si se considera que llevaba seis años paralizado. A ello no fue ajena su nueva

⁸ Datos tomados, como otros, del expediente personal (AGMS, sección 1ª, leg. J-289).

⁹ Fue Carlos O'Donnell, el luego carlista, quien dio aviso de que no llegó a su destino con los demás oficiales. A pesar de todo, O'Donnell, lo mismo que su hermano José, le ayudó después de forma decidida, mediante informes y recomendaciones.

¹⁰ Tras el Trienio, aquellos oficiales que habían manifestado su liberalismo fueron sometidos a procesos de «purificación» política. Se llamaban «indefinidos» los que no habían sido purificados, pero tampoco «impurificados» o inhabilitados, quedando en situación de «licencia indefinida». A partir de 1828 empezaron a ser colocados (Almirante, 1869, voces «ilimitada» y «purificación»). La fecha de su llegada a Valladolid se encuentra en su hoja de servicios.

¹¹ «Modelo de la ciudad de Valladolid, capital y provincia de Castilla la Vieja. Por el teniente coronel don León Gil de Palacio, capitán indefinido del Real Cuerpo de Artillería, profesor que ha sido de matemáticas y maestro de la escuela de dibujo de la Academia de oficiales del cuarto departamento [Asturias, León, Galicia]. Año de 1827». Así rezaba la etiqueta, según el inventario del Museo de Valladolid, asiento 803, y Agapito Revilla (1991: 74).

¹² Proceso al que da fin un oficio del 15 de octubre de 1831. AGMS, sección 1ª, leg. J-289. Expediente de León Gil de Palacio.

faceta como constructor de maquetas. La de la Torre de Hércules de La Coruña y la del modelo de Valladolid, donde se hallaba desde 1826, le sirvieron para que la Academia de Nobles Artes de la Purísima Concepción de la ciudad le hiciera socio de honor y mérito en 1828. Pero más interesante resulta conocer los contactos que tenía en la ciudad, que le sirvieron para llegar hasta Fernando VII, a la Corte y lograr, tanto ser purificado, como el encargo de «modelar» Madrid. En Valladolid se encontraba el capitán general José O'Donnell. Fue él quien guió su trayectoria aquellos años y quien consiguió los permisos necesarios para realizar las mediciones, levantar planos y elaborar la maqueta con personal del ejército, ya que el coste de construirla corrió por cuenta de los artilleros.¹³

Pero además, Gil de Palacio contaba con otro influyente amigo, el general Joaquín Navarro Sangrán, conde de Casa-Sarriá, nacido en 1769 en Valencia y desaparecido en Madrid en 1844 (Castrillo Mazeres, 2000: 103). Sangrán, como él, fue artillero, participó en la batalla de Bailén y dirigió la escuela de La Coruña entre 1817 y 1820, es decir, hicieron juntos parte de su carrera, y luego, en Madrid, coincidieron también, pues, al ser purificado, no por casualidad se le destinó, restituido en su grado de capitán, precisamente en el Museo Militar, dirigido por su amigo (Real Resolución del 6 de octubre de 1828).¹⁴ Navarro Sangrán, que fue senador entre 1834 y 1836, conocía también al infante Francisco de Paula, hermano de Fernando VII, de cuyo Cuarto fue jefe. Pues bien, ellos estuvieron detrás de la purificación de León Gil, por algo recuerda Silbén Cordal el interés del infante y del rey en el asunto (1892, 23).

Hay que señalar también que fue el infante Francisco de Paula —según Ferrer Benimeli (1977) masón entre 1822 y 1844— quien le hizo en 1849 *gentilhombre de Cámara*. Como muchos liberales, Gil de Palacio estaba en contacto con sociedades secretas, como ya se vio, por lo que cabe la posibilidad de que también él perteneciera a alguna logia o fuera simpatizante, lo que también influiría en la decisión del Infante.

El monarca, por su parte, conoció a Gil en Valladolid. Entre el 21 y el 29 de julio de 1828 visitó la ciudad junto con su esposa María Amalia, y tuvo la oportunidad de contemplar la maqueta, que le dedicó en clara estrategia para captar su atención y favor, pues esa dedicatoria no figura en la documentación con que la acompañó al presentarla a la Academia vallisoletana. Quizá no sea muy especulativo ver detrás de ello la sugerencia de José O'Donnell. El rey pudo conocer también las maquetas que había hecho del convento de Nuestra Señora de Prado (fig. 6) y la de la Torre de Hércules (ambas en el Museo de Valladolid).¹⁵ Pero lo que sí admiró fueron las decoraciones y arquitecturas efímeras que el Ayuntamiento, los gremios y otras sociedades encargaron a Gil para celebrar la ocasión de su visita. El topógrafo diseñó y construyó el arco triunfal de la plazuela del Ochavo y la carroza a la romana en la que los monarcas entraron en la ciudad.¹⁶ Estos trabajos

¹³ Por un informe del 17 de julio de 1832 se sabe que este modelo, como luego el de Madrid, se pagó «con caudales de la Dirección de Artillería», AGP, Buen Retiro, 11774 (40).

¹⁴ También Carlos O'Donnell le favoreció en esos años. El 28 de septiembre de 1829 lo recomienda al Ministerio de la Guerra para que se le adscriba a Artillería, recuerda su capacidad para los modelos y que «su mérito se ha hecho notar en las potencias extranjeras y sus comisionados le han hecho propuestas ventajosas, que ha rehusado» (AGMS, sección 1ª, leg. J-289).

¹⁵ Inv. 2493 (Wattenberg García y Pérez Rodríguez, 1995; Wattenberg García, 1997: 323); Inv. 2380 (Wattenberg García, 1997: 323), respectivamente.

¹⁶ El arco tenía dos cuerpos, medía veinte metros de altura, catorce la base, tres y medio de grueso. Era de estilo corintio y estaba revestido de adornos, bajorrelieves, jarrones, jeroglíficos, inscripciones y alegorías del comercio, las artes y la agricultura. La carroza, de apariencia muy rica, imitaba los carros triunfales romanos e incluía un *modelo del castillo de Fuensaldaña* representando a Castilla y alegorías del comercio y la agricultura. El castillo debe de ser ejemplo de los que hizo antes en el ámbito militar. Quizá también fue Gil responsable de «un soberbio templete de tres cuerpos, formando el segundo una espaciosa galería con balaustrada cubierta de transparentes y destinada a contener una brillante orquesta, y el tercero y el último una esbelta pirámide, transparente también», con composiciones en



Fig 6. Convento de Nuestra Señora de Prado, Valladolid (1828),
León Gil de Palacio (Fotografía: Museo de Valladolid)

«decidieron la suerte de Gil de Palacio» (Quirós Linares, 1999: 213), pues gustaron al monarca, que mandó acelerar su purificación, como se ha dicho, y adscribirlo al Museo de Artillería en octubre de 1828.

El Museo recuperaba el de 1803, así como la colección de modelos de fortificaciones, la biblioteca, armas, planos y otros objetos propios del Arma. Como ahora, había tenido un pequeño taller anexo, en el que se hacían «modelos de fábricas, maquinarias, montajes, carros» y también de fortificaciones, todos con la misma escala para que fueran útiles (Carrasco, 1876: 7). En este nuevo Museo comenzó Gil el relieve de Madrid, un Gil de Palacio que, tras el Trienio y una vez en Valladolid, prefiere dedicarse a cuestiones no centralmente militares. A pesar de algunas dificultades que se narran después, consiguió dedicar el resto de su vida a desarrollar aspectos técnicos, históricos y culturales relacionados con el ejército y el modelismo, hasta el punto de que, nombrado director del Museo de Artillería, es destinado a Tarragona como comandante, pero retrasa la marcha —no fue nunca— porque prefiere permanecer dedicado a los modelos, como se señala en su expediente. Gil opta por quedarse en la Corte, donde tiene buenas perspectivas, gestionando la historia del Cuerpo y desarrollando una labor educativa y cultural desde los centros que estaban bajo su gestión.

En la capital desempeñó también labores de diseñador, como en Valladolid, en homenajes que se rindieron por diferentes circunstancias. Como recuerda Silbén, en 1833 construyó los monumentos de Semana Santa para la iglesia de los santos Justo y Pastor y para el convento de las Carboneras, que en 1892, cuando escribe, aún se conservaban; los financió el comisario general de la Cruzada, «gran admirador y protector» suyo.¹⁷

honor de los reyes (González García-Valladolid, 1901, II: 743-746). En Madrid también escribió versos similares. El relato de lo que el rey vio, con mención de algunas de las obras que Gil construyó, como el carro triunfal, en Fernando VII (2013: 600-616).

¹⁷ En esas fechas lo era el muy influyente canónigo Manuel Fernández Varela (1772-1834), miembro de la Real Academia de la Historia y, en efecto, mecenas de las artes. Como recuerda Mesonero Romanos (1994: 440, 447, 460),

Después, en tres ocasiones hizo nacimientos en el Palacio Real, y al entrar Espartero en la capital tras la firma del convenio de Vergara diseñó en el mismo palacio un paisaje y un jardín. Igualmente decoró las fachadas del Gabinete Topográfico y del Museo de Artillería, por indicación de las autoridades (1892: 29-30). Y en 1843, al volver María Cristina, hizo un monumento con estatuas, jeroglíficos, trofeos de armas, atributos alegóricos y «patrióticas composiciones» compuestas por él mismo.¹⁸

Así pues, dedicó sus conocimientos a asuntos relacionados con la gestión de las facetas históricas y culturales al frente del Museo (desde 1837) y del Gabinete Topográfico (desde 1832), mediante la realización de maquetas, al recuperar el Salón de Reinos (donde estuvo el Gabinete hasta 1841 y luego el Museo), el Casón y sus pinturas, y al ampliar las colecciones de este último, para lo que hizo numerosos viajes por España.¹⁹ Fue él quien compró, entre otras importantes piezas históricas, la tienda de campaña que habría usado Carlos V en la toma de Túnez.²⁰ Su objetivo al frente de esta institución fue que estuviera a la altura de la historia de España y sirviera como instrumento educativo de militares tanto como de civiles curiosos, mostrando la «historia gráfica del origen y adelantamiento de la industria militar, tan importante y decisiva para la seguridad, la riqueza y la gloria de las naciones» (1849: 16).

Pero al mismo tiempo, y desde el principio, también quiso cumplir ese objetivo en el ala civil, es decir, en el Gabinete Topográfico, desde el que quería estimular la ciencia y el arte en sus aplicaciones urbanas como complemento de su actividad militar. De hecho, su objetivo al crearlo fue establecer «un estudio topográfico que, bajo la real protección, sirviese de estímulo al adelanto sucesivo de las artes y las ciencias aplicadas», que dependería del real patrimonio y estaría vinculado a la Academia de San Fernando. La relación se establecía desde el nombre, que en principio fue «Real Gabinete de modelos geométricos topográficos de la Real Academia de San Fernando», denominación que finalmente pasa a ser «Real Gabinete topográfico y artístico de Fernando VII». Su condición civil y la del proyecto quedaban así reforzadas, lo mismo que la explícita protección del monarca, necesaria ya que el encargo real no tenía que ver con los modelos de fuertes, armas y sistemas que guardaba el Museo de Artillería, sino con la representación del reino mediante maquetas de las ciudades de España y de algunos de los edificios y espacios más importantes de la Corona. Ahora bien, cuando consiguió «independizarse» y tener su propio establecimiento, la situación se le complicó, a lo que no fue ajena la muerte de su directo protector, el rey, en 1833.

En efecto, en 1835, cuando el Gabinete apenas tenía tres años de vida y en plena guerra carlista, se dictó una Real Orden por la que se disponía que aquellos militares que, como Gil, estaban en condición de supernumerarios al frente de centros que los tenían separados del servicio, optasen entre volver al ejército o abandonarlo. Así, pues, desde el Despacho de la Guerra se afirmó su situación irregular, pues, perteneciendo a la carrera militar, era director de una institución civil («para dirigir bien un Gabinete Topográfico civil no se necesita ser artillero») en la que además recibía «premios por servicios ajenos

sufragó la estatua de Cervantes que se encuentra frente al Congreso de los Diputados, inaugurada en 1835. Rossini le dedicó su *Stabat mater* en 1832. Fue también Vice-protector de la Academia de San Fernando.

18 Silbén Cordal (1892: 31 y 32) ofrece algún ejemplo: «De nuestros héroes la brillante historia / vuestro deber, soldados, os avisa; / heroica lealtad fue su divisa; / seguid su ejemplo y obtendréis su gloria». Y esta: «Solo hay un Dios que el universo impera, / solo un poder mayor que los demás, / solo hay un sol en la celeste esfera, / solo un soldado, el español no más».

19 Cuando en 1841 el Museo pasó desde el palacio de Buenavista a ocupar el Salón de Reinos, el Gabinete se movió al Casón. Para ese traslado, gestionado por Gil, véase Herrero Fernández-Quesada (1996: 97-115).

20 Actualmente en el Museo del Ejército, en Toledo (Inv. ME-40651), aunque en realidad es una tienda india de 1534 que trajo a la Península el marino portugués Martim Afonso de Sousa (1500-1571).

de su carrera», de modo que, acordes con la Real Orden, solicitaban que dejara el ejército o la dirección del Gabinete. Gil, renuente a incorporarse a la vida militar activa, esquivó el ataque y la toma de decisión observando que realizaba en ese momento el modelo de Aranjuez por encargo de la reina. El «pleito» se alargó hasta 1836, cuando se concluyó que no abandonara el Gabinete —ni el ejército— porque «una institución que tanto honor hace a la nación» desaparecería. En su expediente se añade este comentario: «Quédese esto muerto y Palacio de supernumerario y empleado en los modelos y cálese para que no haya uno más...».²¹

Adolfo Carrasco se muestra contrario a la disposición de 1835, que considera hija de la envidia y de la falta de patriotismo (1892: 11). En realidad, la situación de Gil, como la de otros militares que dirigían centros civiles, continuaba la tendencia antigua según la cual oficiales desempeñaban cargos en esa administración. Había llegado a la élite profesional y social, desde 1836 se deja constancia en su hoja de servicios de su condición de hijodalgo. Pero la orden de 1835, incluso si nacía de la envidia, significaba un cambio en la mentalidad antiguo régimen, en su transición a la modernidad. En todo caso, Gil dirigió el Gabinete gratis. Seguramente, para rebajar tensiones, fue nombrado responsable del Museo de Artillería en 1837 y, aunque se le había adscrito a Tarragona como comandante del Arma, jamás acudió a su destino, como se adelantó. Siempre insistió en la condición civil del Gabinete y en que Agustín de Betancourt, que fue marino, también dirigió uno civil, el de Máquinas, en el mismo Real Sitio.

Por otro lado, al depender de Patrimonio Real, pidió en 1832 habitaciones para él y su familia en el Retiro, que no se le conceden hasta 1839, tras reiteradas reclamaciones. En 1843 solicita, y logra, una ampliación de ese alojamiento, que se le adjudica a pesar de las críticas del administrador, contrario porque Patrimonio no recibía compensación económica por el uso de esas habitaciones. Ventura Fontán, administrador en esos años, consideraba en su informe que era «condición del director» pedir continuamente sin considerarse satisfecho jamás, y que actuaba «subrepticamente y con mezquina sutileza» (21 de octubre de 1843). Gil, por su parte, calificó de «arbitrario» dicho informe, pero el administrador, disconforme con la resolución, contraatacó:

El brigadier director se presenta en esta comunicación en extremo vulgar y como siempre exigente, y debería tener presente que si en los años anteriores se ha dispuesto con demasía de los bienes de S. M. en perjuicio de sus sagrados intereses, ocupando habitaciones de este Real Sitio, sin previo informe de esta administración y en obsequio de un *súbdito desleal* (la cursiva es mía),

la situación ha cambiado y se quieren rentabilizar las propiedades de Isabel II.²² Fontán, en época moderada, no duda en recordar el pasado liberal de León Gil para contrarrestar, sin éxito, su petición.

Pocos contemporáneos señalaron el aspecto artístico de su actividad, reconocido por las academias, explicitado por él y por su hijastro Venancio Silbén Cordal, este en el folleto que le dedicó en 1892 para rescatar su figura y reivindicarlo como individuo completo y ejemplo de español, hombre de acción pero también intelectual, organizador y artista. Así, si Gil vertió su sangre luchando contra los enemigos de la patria, legó así mismo «distinguidos trabajos que perpetuarán su memoria»: «los modelos topográficos y artísticos de Valladolid y Madrid», que son «las primeras páginas de una historia

²¹ Del expediente personal (AGMS, sección 1ª, leg. J-289).

²² AGP, Personal, 433 (7).

que ensalza el nombre español, como bizarro e ilustrado» (1892: 4-5). El trabajo de Silbén se levanta sobre el motivo de la patria olvidadiza para destacar la hombría de bien y el patriotismo de su padrastro. Esa patria que lo tiene «en el más completo olvido». Es

extraño [el] mutismo de aquellos que hicieron gran aprecio de Gil de Palacio mientras vivió, ya por mercedes que de él los unos recibieron, ya por la admiración que rindieron otros a sus virtudes y talento; mutismo censurable sin duda, pero que se comprende si consideramos la escasa atención que entre nosotros se concede al mérito [...], si ese mérito no está mezclado con la política y no sirve para amparar los intereses de partido o para enaltecer los timbres de determinada bandería (5).

Por tanto, «España y la monarquía deben algo» a Gil (6), que fue fiel a su patria y al monarca, y que, a pesar de los «honores y sumas que le ofreció» el embajador de Francia para que realizara la maqueta de París, mantuvo su compromiso aunque fuera contra sus intereses económicos. Esta situación se corregiría si la monarquía perpetuara su memoria y si, ya que está enterrado en Segovia, trasladaran sus restos para que reposaran con los de su mujer en Madrid.

Daríase, procediendo así, solemne testimonio de que España, rompiendo tristes tradiciones, sabía honrar la memoria de aquellos de sus hijos que, con noble abnegación, posponen sus intereses personales para consagrar su vida al servicio de Dios y de su patria (38).

Adolfo Carrasco, al reseñar el escrito de Silbén, destacó su condición de militar culto —perteneció también a la Sociedad Numismática Matritense—, sus buenas cualidades y amplitud de mente, su laboriosidad, así como su afición a la lectura y a la meditación científica, razones por las que pudo desempeñar con éxito actividades distintas, desde la dirección de hombres y establecimientos industriales a la confección de obras de carácter artístico. Carrasco fue uno de los que mejor apreció su trabajo y el valor de las maquetas.

EL REAL GABINETE TOPOGRÁFICO, FRUSTRADO INTENTO DE REPRESENTAR A LA NACIÓN EN PAZ

Los planos relieves militares —la imagen castrense de la nación— estaban en el Museo de Artillería, los civiles que por encargo de Fernando VII debía construir Gil habían de agruparse en el Gabinete Topográfico, fundado en 1832. De este modo, quedaba responsable de mostrar mediante modelos las ciudades españolas, es decir, de representar España desde sus núcleos urbanos más importantes, los sitios reales y algunos edificios destacados de la Corona. Un punto de vista en el modo de reproducir la idea del Estado que se compartía con otros reinos y habla de la relación entre ciudad y territorio en la época. Por otro lado, la comisión no desentonaba del encargo que se había hecho al pintor Fernando Brambilla en 1830 para que reprodujera las «Vistas de los Sitios Reales y Madrid», que en 1833 se convirtieron en estampas en el Real Establecimiento Litográfico para que alcanzaran mayor difusión, ni del que llevó a Mariano Sánchez a pintar las vistas de los puertos españoles (Navascués Palacio y Revuelta Pol, 2014). La monarquía se valía de diferentes medios para conocer y promocionar su imagen.

Tras la Guerra de la Independencia, tras el fracasado intento fernandino de reconquistar las colonias americanas, tras la invasión de los Cien Mil hijos de San Luis, era tiempo de paz. También en Europa se alcanzó un equilibrio luego de los Congresos

de Troppau y Verona y los acuerdos de la Santa Alianza. Junto a las visiones en relieve desde el punto de vista militar para la enseñanza, se iniciaron las que entendían la ciudad desde la paz. La técnica aprendida para figurar el fuerte militar se aplicó a la representación de la urbe civil, dentro de un programa político. Cuando se le encargan a Gil esas maquetas, en Madrid intelectuales como Ramón de Mesonero Romanos están pensando cómo cambiar y modernizar la ciudad en un sentido similar al de las grandes capitales europeas (Baker, 1991). El Gabinete Topográfico, de haber reunido todo lo que se pensó en principio, habría sido el primer museo de arquitectura y urbanismo de España y una forma de crear identidad, además de convertir a Madrid en el símbolo del reino (fig. 7).



Fig 7. Gabinete Topográfico de S. M. ya en el Casón (F. Pérez, dibujante, Andreas Pic de Leopold, litógrafo; en *Colección de estampas del Madrid Artístico*, h. 1850)

Tras el éxito cosechado con el modelo de la capital, el rey le encargó las maquetas de los reales sitios y de otras ciudades españolas, la representación urbanística de la nación y de algunos edificios y espacios que mostraban la grandeza de la monarquía, pues el Gabinete también albergó los modelos del Palacio Real, de la Casa de Campo, El Escorial, Aranjuez y la Casa de Correos. El valor alegórico que se otorgaba al Gabinete Topográfico era muy alto, por lo que su fracaso al no cumplir su objetivo fue enorme desde el punto de vista histórico. Era un intento de simbolizar al reino en su capital, de forma panorámica y figurada: serían los edificios, sus imágenes exteriores, los que concretarían a los habitantes, y no sus héroes ni sus santos patrones. La maqueta de cada ciudad sería como la estatua o efigie de la capital correspondiente. De esta forma, el Gabinete potenciaba la identidad nacional desde la local, como más tarde quiso Ortega y Gasset en *La redención de las provincias* y como, sin conseguirlo, había propuesto Martín Sarmiento en su diseño del Palacio Real, en el que todas las provincias del imperio debían estar representadas, de modo que todos se reconocieran en aquel libro en piedra

(Sarmiento, 2002). La muerte del rey en 1833, al año de la fundación del Gabinete, supuso el final del proyecto y que la institución llevara desde entonces una lánguida existencia.

Según oficio de Gil de Palacio de fecha 18 de abril de 1849, fue el rey quien en 1829 le propuso crear el Gabinete para alojar la colección de modelos que tenía *in mente* (Moleón Gavilanes, 1999; Aparisi Laporta, 2001). Es decir, que Fernando VII habría encontrado en él a la persona adecuada para llevar a cabo esa iniciativa. Aunque la documentación muestra que fue el militar quien pensó la creación de este establecimiento, cabe la posibilidad de que realmente el documento en el que plantea su fundación respondiera a una «insinuación real», porque, además, cabe la posibilidad que el monarca recuperara una institución anterior, pues hay noticias, aunque confusas, de la existencia previa de un gabinete similar. A ello se refiere Francisco Guillén Robles cuando recuerda que durante el reinado de Carlos IV se creó en el Retiro un «gabinete o museo topográfico, para reunir modelos de las principales ciudades extranjeras y españolas, gabinete que destruyeron los franceses cuando estuvieron en el Retiro en 1808» (1919: LII), conscientes de la importancia que esos planos relieves tenían. Cree el autor que Fernando VII restauró aquel gabinete, colocándolo en el Salón de Reinos del Retiro, pero, salvo esta alusión, no se conocen otras a ese supuesto centro topográfico, a no ser que aluda a las maquetas de plazas fuertes que se comenzaron a hacer en tiempos de Carlos III, depositadas en el Real Sitio.

La existencia allí, en diferentes momentos, de varios gabinetes y establecimientos puede inducir a error y a identificar unos centros con otros, como sucede con el Gabinete de Máquinas de Betancourt, instalado allí mismo y destruido en su mayor parte por las tropas napoleónicas, si bien nunca tuvo modelos urbanos y sí de máquinas, presas, esclusas, canales y estanques, según los catálogos consultados (Rumeu de Armas, 1990; López de Peñalver, 1991). La confusión continúa cuando el anónimo autor del *Catálogo del Museo del Ejército* atribuye a este gabinete piezas que no tenía:

estaba especializado en planos de relieve y maquetas de poblaciones y campiñas; en su cometido cumplía el plan del rey cazador de construir a igual escala todas las capitales de España y de las provincias de Ultramar (1953, I: 24).

En este pasaje el autor mezcla las informaciones sobre el Gabinete de Máquinas con las noticias acerca de los planos relieves de plazas fuertes iniciados en 1777 que, como se dijo, se depositaron en el Palacio del Retiro. El anónimo también refiere que la Guerra de la Independencia acabó con el que habría sido «el museo más curioso del mundo» y que en él había modelos militares de plazas. Sin datos que puedan avalar la existencia de esa institución en tiempos de Carlos III ni de Carlos IV, lo más sensato es no tener en cuenta estas afirmaciones, que más parecen referirse al proyecto militar comenzado por Ricla. Ahora bien, si fueran ciertas, adelantarían la idea del proyecto de representación nacional y mostrarían una continuidad más de la dinastía borbónica.

En todo caso, León Gil de Palacio, estimulado o no por las palabras del rey, pero impulsado por la admiración que su trabajo producía, escribió al monarca el 17 de julio de 1832 para proponer

el establecimiento de un Real Gabinete de modelos topográficos y otras obras, reuniéndolos y aumentándolos según V. M. se dignase determinarlo [...]. Desde que he presenciado la admiración y elogios que los extranjeros y hombres amantes de las artes españolas han prodigado al modelo de Madrid, al del Escorial y más que he construido, no he podido menos de concebir la idea de cuán digno es V. M.

de poseer el propuesto Real Gabinete, un objeto que me persuado podría ser el primero en su clase a cuantos tienen los soberanos de Europa.²³

Ahora bien, aunque finalmente el Gabinete se adscribió a la Corona, en principio iba a depender de la Academia de Bellas Artes y a tener su sede en ella. Del mismo modo que el modelo vallisoletano se sometió a la evaluación de la Academia de Nobles Artes, el de Madrid fue juzgado por la de San Fernando, que también evaluó el del monasterio del Escorial, y distinguió a su autor como académico de honor y mérito por la sección de arquitectura el 26 de febrero de 1832, y en su informe observaba lo conveniente que sería para ella poder exponer los modelos de los principales edificios, pues «la arquitectura haría entre nosotros rápidos progresos» y los estudiantes verían facilitado su trabajo. Es decir, que a la utilidad urbana se añadía la didáctica en el ramo de la arquitectura, que apoyaba la Academia.²⁴ El rey, en abril de ese año, se interesaba por su protegido y preguntaba qué premio pensaban los académicos que debía recibir Gil por sus realizaciones. La Corporación se inclinó por una pensión de entre diez y doce mil reales anuales «con el preciso cargo de dirigir el establecimiento del Gabinete de Modelos que la Real Academia tiene propuesto formar». Se detalla después qué instancia debería hacerse cargo del pago y la importancia didáctica que tendría para los jóvenes,²⁵ y el 27 de junio se le encarga, como primera pieza de ese gabinete, el Observatorio que construyó Juan de Villanueva, «tal y como este lo dejó concluido» (había sido destruido en la Guerra), para lo que acuerdan pedir los planos a Isidro González Velázquez (ff. 25v-26r).

Entre esa fecha y el 17 de julio siguiente, si no antes, Gil debió de ver su oportunidad de independencia: dirigir él una institución que se encontraría al mismo nivel que otras y no estar controlado por nadie, en este caso, por los intereses didácticos de la Academia. Sería «libre» y, además, académico y director de su propio centro; y así propuso directamente al rey la creación del Gabinete que, si a él le proporcionaba protagonismo, también se lo confería al monarca, pues contaría con una institución más que representara la grandeza de la Corona, y única, según señalaba su promotor. De este modo, el Gabinete pasó a llamarse «topográfico y artístico de Fernando VII», en lugar de «Real Gabinete de modelos geométricos topográficos de la Real Academia de San Fernando».

Uso político de la Topografía

Las referencias en la documentación a las bases ideológicas y museológicas que estuvieron tras la fundación del Topográfico son tangenciales, pero, en momentos en que museos y centros científicos y culturales se abrían al público —Carlos III ya lo hizo con los descubrimientos pompeyanos—, el proyecto de León Gil de Palacio compartía los mismos objetivos nacionales, didácticos y patrimoniales. Esos espacios, ventanas para despertar el interés de los visitantes, ampliaban sus experiencias, lo que el Gabinete hacía

²³ AGP, Bien Retiro, 11774 (40).

²⁴ En la junta del 5 de enero de 1832 se informa de que la comisión de arquitectura acudió al Museo de Artillería a examinar la maqueta y que León Gil les explicó las operaciones geométricas que había realizado. Y se añade: «en ella se ven demarcados con toda propiedad los puntos de elevación y de descenso que ofrece esta capital; la irregularidad y extensión del plano sobre que insiste la posición de sus plazas y calles, y la situación y forma de todas sus iglesias, manzanas y edificios, y esto con tanta delicadeza y precisión que nada deja que desear» (ARABASF, Comisión de arquitectura. Libro de actas (1832), sig. 3-142, f. 11). En la junta del 17 de enero, tras haber visto el modelo del Escorial, señala la comisión su admiración por la exactitud de la reproducción, y le propone como miembro de honor y mérito (f. 6v).

²⁵ ARABASF, Comisión de arquitectura. Libro de actas (1832), sig. 3-142, ff. 13v-14r. Corresponde a la junta del 4 de abril.

en el ámbito de lo urbano. Mezclaba el arte y la ciencia en su representación de la ciudad y de España, ofrecía la posibilidad de una visión total de los espacios representados, mientras se acercaba al ámbito de lo lúdico, con lo que la representación se volvía empática y cercana, de modo similar a lo que sucedía en el Museo de Artillería, cuyas maquetas «atraían mucho público por su aspecto de juguetería» (Anónimo, 1953: 24).

Pero lo que sí está claro es que el Gabinete había de dar cuenta de la política cultural regia, del modo en que el rey acogía, auspiciaba y estimulaba a los artistas. Para ello explica Gil en uno de sus oficios que las obras que fueran a entrar en el Gabinete debían ser juzgadas por la Academia de San Fernando, y que el artista que resultara distinguido, habría de ser premiado, ya como individuo de mérito, «ya con un privilegio exclusivo por cinco años», y concediéndole la franquicia del cincuenta por ciento de impuestos municipales en los artículos de primera necesidad para él y su familia. Ese era el trato que el rey daba a los artistas distinguidos y esforzados, política que se publicitaría en la *Gaceta de Madrid*, pues Gil no desconoce la importancia de la propaganda, ni que el mismo Gabinete ha de entenderse como expresión de las intenciones reales. Esas distinciones impulsarían las artes y la industria, «primeras bases de la felicidad pública», y así el Gabinete «llegaría a ser un monumento en que florecerían los ingenios españoles, contribuiría al decoro de S. M. y sería también el primero y único en su clase» en Europa.²⁶

En este asunto, como en otros, está cerca de las políticas referidas años antes por los miembros del Gabinete de Máquinas. López de Peñalver, que estuvo a su frente muchos años, en el *Catálogo* que publicó en 1794, pero sobre todo en la más divulgadora *Descripción de las máquinas de más general utilidad que hay en el Gabinete de ellas establecido en el Buen Retiro*, de 1798, se refiere a los mismos planes que Gil en su oficio posterior, e indica que es práctica corriente en otros países: es necesario premiar y otorgar privilegios porque estimulan a los ingenios, y publicitar los premios porque enseñan a todos. E, inserto en la moderna línea de pensamiento que reivindicaba los derechos de autor, López de Peñalver entiende los privilegios como un derecho y no como una concesión arbitraria (1798: 20-21). El problema semántico trasluce un contexto aún de Antiguo Régimen, a pesar de las reivindicaciones planteadas ya desde los años cuarenta del siglo XVIII por Martín Sarmiento (Álvarez Barrientos, 2006).

Por sus oficios explicando el Gabinete Topográfico da la impresión de que Gil lo entendió en un principio como el instrumento para desarrollar una política civil de difusión y ampliación de la actividad de ingenieros, maquetistas, ebanistas y carpinteros, en la que incluía la recompensa de los artífices como una forma de incentivar la industria, objetivo que reitera en los escritos fundacionales pero también en los catálogos del Museo de Artillería. Se trataba, por tanto, de formar un equipo civil que tuviera continuidad, quizá en competencia con los operarios del ejército. De ahí, también, su insistencia en marcar los espacios y las competencias civiles y militares, que, por otra parte, le dejaron claro compañeros suyos como el director del Museo de Ingenieros, cuando en 1832 respondía a su petición de envío de los modelos de Valladolid, del Palacio Real y otros «de arquitectura civil» que se guardaban en aquel centro. El director precisa que, civiles, solo tiene el de Valladolid y el del Palacio,

porque aunque en el de Cádiz está bien representada la población, esto en dicho modelo es una parte necesaria, pues el objetivo principal es hacer ver su puerto,

²⁶ AGP, Buen Retiro, 11774 (40).

sus castillos, sus defensas y la fortificación de Puerta Tierra, por lo que no lo considero como modelo de arquitectura civil.²⁷

Cada institución destacaba sus características, objetivos, funciones, contenido y catálogo. Seguramente por eso Gil de Palacio señala una y otra vez en sus escritos que la idea del Gabinete es única en el mundo y procura mostrar el perfil propio de la institución, que sería muy barata de mantener en cuanto al personal y sueldos, pues, además del director, en principio solo contaría con dos personas más.

Alcanzar la «felicidad pública» es otro de los objetivos que señala en sus peticiones y esa felicidad era también didáctica, pues el Gabinete mostraría, en momentos en que no era fácil viajar, al reino desde el punto de vista urbanístico, sus sitios reales y los más destacados edificios. Desde él se tendría una idea del reino, de las ciudades españolas, de su tamaño, forma, etc. Y, con el tiempo, el conjunto habría sido un documento y un monumento histórico. Había representaciones literarias, estampas, mapas, cuadros, pero no una más visual y más real. El rey sabría cómo eran las ciudades sobre las que reinaba, pero los visitantes también tendrían ese conocimiento y quizá cierto sentido de unidad nacional.

El Gabinete Topográfico en el plan cultural de la Monarquía. Decoro y nación

En todo caso, el Gabinete formaba parte de la oleada moderna de creación de centros para la instrucción de los súbditos, como se repetía una y otra vez, y de representación de la Corona, iniciada en el siglo XVIII. Los museos y gabinetes se entendían como complementos para la enseñanza en escuelas y academias pero también para uso de los visitantes. Esta tendencia, tras la Guerra de la Independencia, pretendía asentar la impresión de paz, seguridad y desarrollo de las artes, las ciencias y la industria: a la Biblioteca Real y a las academias, Jardín Botánico y gabinetes varios del Setecientos, les siguieron el Museo de Pinturas en 1819, el Ateneo en 1822, en 1824 el Real Conservatorio de Artes; los jardines del Tívoli en 1821 y los de las Delicias en 1834; en 1827, los museos de Artillería y de Ingenieros; en 1831, el Conservatorio de Declamación; en 1832, el Gabinete Topográfico, el Liceo Artístico y Literario en 1837, entre otras fundaciones. Gil se sumaba a esta directriz y a los museos que mostraban al espectador distintos aspectos de España y del mundo, como ocurría en el Gabinete de Historia Natural.

La fundación del Real Gabinete Topográfico correspondió, por tanto, a la necesidad de crear espacios de cultura y esparcimiento no solo para la burguesía que había de reconocerse en ese escenario que era el modelo de Madrid, sino también a la de dar una nueva imagen de la capital y de sus habitantes, y así, consciente de cómo quería que fuese su centro y del tipo de público que debía visitarlo, Gil destacó en los estatutos el decoro con que los visitantes debían conducirse en el establecimiento.

Puesto que ese público decoroso debía visitar espacios acordes, y, consciente de la importancia suntuaria y del significado simbólico de los edificios que albergaban las colecciones reales, en 1832 acondicionó y ennobleció la imagen del Gabinete, que entonces se encontraba en el Salón de Reinos, para lo que solicitó «dos estatuas colosales de las que existen en las bóvedas de Palacio para decorar con ellas la entrada». Gil conocía la tendencia: colocar estatuas y adornos en las fachadas de los museos los dignificaba y era práctica habitual en Europa y también en España. Por ejemplo, el Museo de Pinturas decoró su fachada con los retratos de pintores españoles y con estatuas alegóricas. Gil de

²⁷ AGP, Buen Retiro, 11774 (41).

Palacio con sus dos estatuas colosales perseguía el mismo objetivo, lo que proporcionaba al visitante la experiencia de que tanto lo que había dentro como el propio edificio eran importantes: un espacio que, como el Museo, representaba a la nación. Por otro lado, se observa la tendencia heredada y continuada en siglos posteriores a convertir esa zona del Prado en centro cultural y de representación.



Fig 8. Dos de los seis reyes que actualmente se encuentran en la fachada del Salón de Reinos (Fotografía: María Rosell García)

No se sabe qué estatuas solicitó, pero formaban parte de las que se hicieron para el Palacio Real, destinadas a figurar en el coronamiento del edificio, hasta que Carlos III rechazó la idea.²⁸ Hoy en día en la fachada del Salón de Reinos hay seis estatuas, no dos, todas de las que se esculpieron en su momento para el adorno del Palacio, de difícil identificación porque no llevan el nombre en la peana (fig. 8).

Continuación de esa tendencia fue pedir el 9 de julio de 1833 a la Casa Real que le pasaran los sesenta cuadros que de pasajes del *Quijote* existían en sus dependencias. Eran pequeñas escenas «en papel recortado [...] ejecutadas por una señora española», que debían estar en el Gabinete por su mérito y porque la novela de Cervantes «honra nuestra literatura».²⁹

Esta política de dignificación del espacio y de su contenido se completó con la representación virtual de la monarquía mediante cuatro cuadros que reforzaban la vinculación real del establecimiento. Se trataba de los retratos de Carlos III, Carlos IV, María Luisa y el conde de Floridablanca, copias de los de Goya que pasaron en 1847 al Museo de Pinturas, cuando su director José Madrazo quiso crear «una serie cronológica de nuestros reyes y de hombres célebres».³⁰ El Gabinete no desdénó acercarse a contenidos más propios de las artes decorativas; de hecho, Gil en su solicitud aludía a «modelos topográficos y otras obras», pero esto tampoco sirvió para mantenerlo una vez desaparecido su fundador.

Por otro lado, el «ennoblecimiento» era tanto más necesario cuanto que los edificios se encontraban en un estado de abandono lamentable, como se confirma en la documentación del Archivo General de Palacio, en la que se consignan los gastos presupuestados para su arreglo.³¹ La maqueta reproduce bien el estado del Salón de Reinos y del Casón, que poco tienen que ver con lo que conocemos hoy. Gil recuperó las pinturas del último, como ya se indicó, pero también arregló ambos edificios para poder instalar en ellos las colecciones y que lo que parecían muladares abandonados, sobre todo el Casón, pasaran a tener la condición de espacio representacional de la monarquía, dignos y decorosos (figs. 9 y 10).

²⁸ AGP, Buen Retiro, 11782 (33).

²⁹ AGP, Buen Retiro, 11774 (48).

³⁰ AGP, Buen Retiro, 11791 (24). Carlos III, «de cazador y un perro a los pies»; Carlos IV, «sombrero debajo del brazo y el cetro o bastón de mando en la mano derecha»; María Luisa, «con tontillo y escofieta»; Floridablanca, «con la memoria para la fundación del Banco de San Carlos en la mano derecha». La condición de copia se hace constar en la recepción de los lienzos el día 22 de diciembre de 1847.

³¹ AGP, Buen Retiro, 11774 (42), AGP, Exp. personal de León Gil de Palacio, 433 (7) y Moleón Gavilanes (1999).



Fig 9. Detalle del modelo de Madrid (1830). Vista del Salón de Reinos y del Casón, el Museo del Prado, arriba a la derecha (Fotografía: Museo de Historia de Madrid)



Fig 10. Detalle del modelo de Madrid (1830). Vista del Salón de Reinos y del Casón; detrás a la izquierda (Fotografía: Museo de Historia de Madrid)

El fin del Gabinete Topográfico

Como se ha adelantado, la institución llevó una vida lánguida, primero en el Salón de Reinos y luego en el Casón, desde 1841 (Moleón Gavilanes, 1999). Tras la muerte del rey la actividad fue muy escasa, aunque se construyeron aún varios modelos, pero luego del fallecimiento de Gil de Palacio en 1849, ya fue absolutamente nula. El creador de tan buena idea intentó prestigiar su establecimiento y a sí mismo, y en 1848, tras once años además como director del Museo de Artillería, pidió «alguna condecoración honorífica», siendo nombrado al año siguiente Gentilhombre de cámara, como ya se indicó, pero por ser director del Gabinete Topográfico.

Sin la figura que lo defendía y mantenía, sin objeto y considerado un gasto, el administrador del Retiro propuso su cierre al intendente Martín de los Heros, lo que se hizo efectivo en octubre de 1854, disgregándose sus objetos —«¡gloria poco envidiable, por cierto!» (Silbén, 1892: 37)— a pesar del interés del general Francisco Serrano, director de Artillería, en mantenerlo, pues lo consideraba obra de su Arma, ya que había estado por más de veinte años al cuidado de los artilleros y sus más importantes piezas fueron financiadas por ellos. Pero Martín de los Heros fue implacable: el Gabinete no tenía ninguna aplicación salvo la de «satisfacer una frívola curiosidad» y costaba a la Casa Real catorce mil reales, además de la vivienda del nuevo director. Por otra parte, atacando directamente a la línea de flotación, a la figura estrella del museo, destacaba que «el plano topográfico o el relieve de Madrid apenas sirve en el día, después de haberse cambiado su interior tan notablemente». El intendente, sin ver, o no queriendo ver el valor histórico y monumental que la maqueta había adquirido precisamente por su diferencia respecto del Madrid contemporáneo, cuestionaba el objetivo del centro y mostraba su falta de sentido al indicar que, junto a piezas de justificación topográfica, había otras como la del Palacio Real, la de la Casa de Correos, una sala de la Alhambra, fieras disecadas, «pudiéndose con verdad decir que en él solo se ha tratado de acumular objetos inconexos, únicamente porque no se advirtiese lo poco que intrínsecamente valía».³²

Martín de los Heros advertía crudamente el fracaso del proyecto, mientras era incapaz de comprender el valor artístico, histórico y como monumento que modelos como el de Valladolid y el de Madrid poseían. La impresión que se tiene tras leer la documentación es que el Gabinete molestaba porque era un gasto y porque no se le veía sentido ni propósito. Su final arrastraba también a la maqueta, que había atraído público, tanto al Museo de Artillería como al Gabinete. Mientras Gil compaginó las dos direcciones, se ocupó más del primero que del segundo, ante la evidencia de que el viejo plan ya no interesaba a nadie y era mejor mantener un «perfil bajo» (fig. 11).

Por otra parte, en el Museo, aunque con poco presupuesto, sí había una línea de trabajo y un plan que desarrollar, como así hizo. Mientras estuvo a su frente se realizaron modelos topográficos de castillos, armas y plazas, y aumentó las colecciones.³³ Algunos de los relieves que se conservaban eran verdaderamente importantes, como el mapa general de España y Portugal y las plazas de Fuenterrabía, Gijón, Acapulco, Rosas y Melilla.³⁴

32 AGP, Buen Retiro, 11796 (23). Las piezas se repartieron entre el Museo de Pinturas, el de Artillería, de Ingenieros y el Gabinete de Historia Natural. Véase Quirós Linares (1994) y Moleón Gavilanes (1999). De opinión contraria era Pascual Madoz un año antes de morir León Gil: Fernando VII erigió el Gabinete Topográfico «con el laudable objeto de reunir en él todas las capitales del reino en modelo, proyectando darle tal extensión que hubiera llegado a ser el primero de su clase en Europa», y enumera «los excelentes modelos» que allí había (1848: 332-333).

33 El destino de las piezas, una vez disuelto el Museo, puede verse en Quirós Linares (1994).

34 El modelo de Rosas se encuentra en el Museo de Ejército: «Plaza de Rosas y su bahía, con el castillo de la Trinidad y la batería de San Antonio», se construyó bajo su dirección en 1829 (Inv. 42001); recuérdese que allí estuvo destinado. También existe en el Musée des Plans-Reliefs otro modelo del fuerte de Rosas, fechado en 1697. El de

Redactó y publicó dos catálogos, que se vendían en la portería junto con las biografías de Daoiz y Velarde, artilleros. De su tiempo al frente, Carrasco hace este balance:

A este director debió grandes adelantos el Museo, y si bien es cierto que la decoración de los salones era un poco recargada y de gusto algún tanto antiguo, con profusión de tarjetones llenos de letreros y adornos de madera y cartón dorado, según decía después su sucesor para justificar las acentuadas reformas que introdujo, debido era a lo exiguo de la asignación, insignificante para el sostén y progreso de un establecimiento de la importancia y necesidades del Museo (1876: 33).³⁵



Fig 11. Detalle del modelo de Madrid (1830).
Vista del Saló de Reinos, del Casón
y del Museo del Prado, al fondo el Hospital General
(Fotografía: Museo de Historia de Madrid)

Por lo que respecta a los años finales del Gabinete, las noticias son sumarias. Monlau se detiene en el edificio y valora positivamente el proyecto, cuando el declive ya era patente, en *Madrid en la mano* (1850: 259-260), lo mismo que Mesonero Romanos en 1854, el año de su desaparición. Aunque incluye algún error, aprecia la recuperación de los techos del Casón y enumera las piezas, entre ellas los modelos del Museo de Pinturas, del monumento al dos de mayo, del Teatro Real, de la plaza de Palacio, del Alcázar de Madrid, además de los de Madrid, Valladolid y otros (1854: 458-460). Su *Nuevo manual* está fechado el 1 de agosto de 1854 y el Gabinete se cerró en octubre de ese año.

EL MODELO DE MADRID

Como recuerda Adolfo Carrasco, fue en el Museo de Artillería donde se inició la maqueta «de Madrid y sus alrededores» (fig. 12). Se le concedió, además de presupuesto que hubo que aumentar, licencia para trabajar los domingos y un plazo de diez meses, demasiado breve, que también creció. Había prisa por realizar los trabajos y tener el retrato tridimensional

Melilla es de 1846, según Sáez Cazorla (1987), «con los ataques inmediatos de los rifeños» (Quirós Linares, 1994: 223). Fabricado en escayola y papel, se detallan las defensas de la ciudad. En la actualidad se encuentra en la Academia de Ingenieros. Manuel Cappá, militar melillense, quiso enseñar al rey el que había hecho en 1820, pero el general Blake no lo permitió al considerar que no era ingeniero y su obra debía de tener poco valor (Sáez Cazorla, 1992: 223).

³⁵ Ejemplo visible hoy de ese gusto es la peana de la maqueta del convento de Nuestra Señora de Prado de Valladolid (fig. 6), de madera pintada de negro, frente decorado con apliques de latón de aire neoclásico, con una columna en cada extremo y en el centro un motivo floral alargado con cornucopias en torno a una máscara (Wattenberg García y Pérez Rodríguez, 1995). Mucho interés tiene la observación que hace Carrasco sobre ese «gusto algún tanto antiguo», pues evidencia el cambio en las modas y en las formas del ornamento, cuando la tendencia empieza a ser la contraria.



Fig 12. Panorámica cenital del modelo de Madrid (1830)
(Fotografía: Museo de Historia de Madrid)

de la capital. Finalmente fueron veintitrés los meses empleados. Recuérdese que Jiménez empleó también dos años en hacer su modelo de Cádiz, aunque era menos complejo. Gil siempre trabajó rápido, lo que da cuenta de la calidad de sus habilidades y del numeroso equipo que llevaba a cabo las mediciones urbanas y la construcción material del modelo. Tuvo bajo sus órdenes a los subtenientes José Bielsa y Patricio de la Escosura, después famoso literato y político, además de a «los obreros necesarios» del taller que se montó en el Museo, en el que, junto al de Madrid, se construyeron otros modelos para enseñanza militar por indicación de Carlos O'Donnell, de manera que Gil de Palacio compatibilizó durante unos años la construcción de maquetas civiles y para el ejército (Carrasco, 1876: 24).

El relieve se comenzó por Real Orden del 13 de noviembre de 1828, en la que se explicaba que no se pusiera ningún impedimento a su realización, y se terminó en octubre de 1830. Mide 5,21 x 3,53 metros (18,34 metros cuadrados), escala 1:816 (Carlos, 1979, 8; Ortega Vidal y Marín Perellón, 2006: 19), y está dividido en diez bloques delimitados por calles. Los edificios más importantes se trabajaron individualmente y con todos sus detalles en papel pintado, con las ventanas y balcones en cartulina. Gil utilizó madera de chopo, seda para los arbustos; alambre, hilo y lana para los árboles; tierra y arena para los espacios abiertos, campos y jardines; metal para los chapiteles, remates de cúpulas, verjas y estatuas (Pastor Mateos, 1977).³⁶ Aunque conociera los planos anteriores —incluso el muy «exacto y circunstanciado» que en 1827 habían hecho topógrafos franceses, que se guardaba en el Depósito de la Guerra (Fernández de los Ríos, 1876: 687)—, para su construcción delineó uno nuevo, hoy perdido porque el corregidor Pontejes lo regaló a un amigo suyo parisino

³⁶ Hoy se encuentra en el Museo de Historia de la capital. Inv. 3334. Llegó en 1929 desde el Militar. El acta de acuerdo del 31 de mayo de 1929 de donación de la pieza, en el archivo del Museo, Exp. DON 34.

(Caballero, 1840: 88). Quirós Linares (1999: 214), al destacar que los planos antiguos no representan los espacios libres del interior de las manzanas y la maqueta sí, piensa que en efecto Gil levantó uno nuevo, operación cartográfica de gran envergadura si se considera que por primera vez incluía la altimetría de la Corte. Fernández de los Ríos (1876: 687) abunda en este sentido al comentar las «minuciosas operaciones geodésicas para la construcción del modelo de Madrid» que realizó Gil. Puesto que la ciudad había cambiado con los derribos de José I y tras la Guerra de la Independencia, se hacía necesario un nuevo mapa y sobre él se levantó el relieve. Años después, en 1992, el proceso se invirtió y, desde la maqueta, se generó un plano titulado *Vista general de Madrid, Villa y Corte, según el modelo original de don León Gil de Palacio* (Alvarado, Magaz y Manzarbeitia, 1992).

¿Por qué se construyó la maqueta? El modelo en el contexto cultural y de las reformas urbanas madrileñas

Si existió el mencionado proyecto de Carlos III, era inevitable que, al recuperarlo, se levantara el relieve de Madrid. Pero a las posibles razones históricas hay que sumar otra contemporánea suficientemente poderosa, ya que el modelo nace en un contexto político distinto aunque también determinado por los cambios urbanísticos, a los que no es ajena la intervención de la burguesía, que ha llegado al Ayuntamiento y, mientras intenta hacer que la capital represente con dignidad a la nación, la convierte en negocio —cosa que ya iba siendo de forma clara desde el XVIII—. El proceso se acelera solo seis años después, tras la desamortización de 1836 y las especulaciones urbanísticas por el norte de la ciudad al año siguiente. Es una urbe posbélica y el paradigma ha cambiado. Interesa la paz, desarrollar el comercio, conocer las ciudades, adaptarlas, controlar mejor a los ciudadanos, y, en el caso de la capital del reino, convertirla en un lugar que represente la grandeza de la monarquía, pero también de la clase que negocia y dirige. La maqueta, necesaria para tener el retrato de Madrid en su totalidad, fue un elemento más, decisivo como el plano, en el plan de reforma y propaganda de una imagen nacional —de ahí la prisa en terminarla—. Hay que conocer la capital para reformarla, para que los ciudadanos vivan mejor y para que Madrid dé la buena imagen de una España nueva, aunque aún mermada y en crisis por la pérdida de las colonias.

Aunque no se tienen datos al respecto, la maqueta sirvió para la administración y conocimiento de la ciudad; de hecho, el alcalde marqués de Pontejos debió de utilizarla, como el plano sobre el que se levantó, que regaló posteriormente. Que en 1854 Martín de los Heros reparara en su inutilidad para ese objetivo, pone de relieve que lo tuvo antes, igual que la observación de Monlau, que apunta en la misma dirección: no sirve para los efectos útiles de la «edilidad urbana» (1850: 65) porque la capital ya no es como allí se ve. Por tanto, hay que hacer nuevos planos. Pero esto, que para Martín de los Heros significaba reprobación, para otros más abiertos a la percepción histórica, era una valor, como Carrasco explicita al comprender que su importancia «crece a medida que varía la fisonomía de la capital, con derribos y nuevas construcciones» (1876: 25).

El mismo Monlau, tras denunciar su falta de valor como modelo topográfico actual, observaba la necesidad que toda población tiene de poseer su plano actualizado, es decir, su retrato fiel, ya que sin él es imposible proceder con acierto y método a la reforma de lo existente y a la planificación de nuevas áreas. Situación deficitaria en la que se encontraba Madrid, lo mismo que París, desde el XVIII (1850: 63). El relieve de Gil de Palacio, aunque ya no servía, había respondido a esta necesidad que, en el momento en que Monlau escribía, se colmaba con el plano terminado en 1846 por iniciativa del alcalde Fermín Caballero, que no solo mostraba los contornos exteriores de las manzanas,

sino todos los jardines, huertas y corrales que se encontraban en el interior de la villa y en las márgenes del Manzanares. Se trazaron también los planos de las iglesias, capillas, oratorios, teatros, palacios y demás edificios públicos, «pudiendo decirse por esta razón que es un fiel retrato de Madrid en su estado actual», como lo fue el de Gil dieciséis años antes y señaló la Academia, lo que da ejemplo de la rapidez con que se alteraba el semblante urbano. Es un plano «exacto y riguroso», al decir de Monlau (1850: 64). La continuidad en la valoración de su utilidad, en relación con el relieve de Gil de Palacio, es clara, lo mismo que su condición caduca.

Si se levantó uno en 1846 porque no servía el anterior de Gil, en 1828 se hizo el relieve porque no había ninguno fidedigno tras las intervenciones de José I, los estragos de la Guerra y la posterior reedificación de parte de la ciudad y la reconstrucción de edificios afectados por la contienda. Entre otras acciones, se terminó el Museo de Pinturas, se adornó el Retiro, el canal del Manzanares fue reparado y mejorado (y significativo de la función propagandística del Gabinete es que León Gil hiciera modelos de todas estas reparaciones: del Museo de Pinturas, del Retiro y del embarcadero del Manzanares).

Se convertía la maqueta de Madrid en una alegoría del Estado, que expresaba su modernidad por los medios utilizados y los resultados alcanzados. Si la exactitud científica era demostración de poder, la precisión con que habían de hacerse las maquetas de las capitales españolas y con la que se hizo la de Madrid, podía entenderse como manifestación del poder real, de la capacidad de la ciencia y del arte que la monarquía auspiciaba, de manera que haber tenido la representación «exacta» de las ciudades del reino habría mostrado la capacidad científica de la monarquía y su acierto político. Ya se vio que Gil no despreció la dimensión propagandística de su centro.

Que el embajador francés quisiera captarlo para que realizase el relieve de París habla en este mismo sentido y refuerza un discurso valorativo de la ciencia nacional. Gil, por su parte, recién purificado, al servicio del rey y con buenas expectativas de futuro, no aceptó las facilidades ni el mucho dinero que le ofreció el representante galo (Silbén, 1892: 22). Por patriotismo, según sus biógrafos, pero consciente también, como buen militar, de que la cartografía es un arma y, por tanto, la maqueta y sus propios saberes, que le permitían trabajar con tanta calidad. El modelo era, así mismo, en un plano íntimo, expresión de su propio éxito personal, de su cercanía al rey, de su valía y poder.

Madrid estaba inmersa entonces en una política destinada a convertirla en capital moderna: se inauguraron museos, establecimientos de instrucción pública, escuelas, los conservatorios de arte, música y declamación; se celebraron exposiciones industriales, se abrió la Bolsa, etc. La población, por su parte, había aumentado en un tercio, alcanzando los 212000 habitantes tras una fuerte migración hacia 1825. El ambiente, por tanto, era de transformaciones y mejoras, y pronto llegaría la desamortización que Godoy había intentado, con las alteraciones urbanísticas que supuso. Como se sabe, José I, en su breve estancia madrileña, había iniciado una política de derrumbes y clarificación urbana que cambió la fisonomía de la ciudad y marcó pautas de actuación continuadas después, mientras se discutía la necesidad de ampliar el espacio constructivo —lo que llevó a derribar la cerca—. Jovellanos (2005) había hecho una buena propuesta años atrás, que solo parcialmente se atendió. Tras la Guerra, Madrid no solo estaba preparado para cambiar, sino que necesitaba arreglos, reformas y mejoras, más allá de las que había conocido durante el siglo XVIII. La ciudad había cambiado desde los planos de Espinosa y López y había que dejar constancia de su nueva ordenación, seguir con las transformaciones, para lo que se requería tener una imagen de ella —el plano y la maqueta— y proyectar el correspondiente plan de reformas. Otra cosa es que todo esto se hiciera con racionalidad y no siguiendo intereses de empresarios y políticos.

En 1831 Mesonero Romanos publicaba su *Manual de Madrid*, con reedición dos años después, y en 1835 el *Apéndice al Manual de Madrid* que incluía la «Rápida ojeada sobre el estado de la capital y de los medios para mejorarla». Mesonero conocía la maqueta —la había visto en el Museo de Artillería, que era donde se encontraba entonces—, de la que hace justo aprecio en su *Manual*, proponiéndola como modelo de fidelidad, exactitud y delicadeza, «en el que se ha reproducido todo el pueblo de Madrid con la más minuciosa prolijidad, tanto en sus niveles y alturas, como en la representación de sus casas, palacios, terrenos y demás, sin que falte lo más mínimo para una copia exactísima; por esta razón este modelo será mirado como esfuerzo del arte, y ya causa la admiración de nacionales y extranjeros» (1831: 223).³⁷ Tal vez no por mera coincidencia sean las mismas palabras que Gil de Palacio destacó al dirigir al rey su petición para crear el Real Gabinete, en algo coincidentes también con la opinión de los académicos.

Aunque no hay testimonio, hasta ahora, de que Mesonero y Gil se conocieran, parece bastante probable que así fuera, tanto por el modo en que el primero se refiere al coronel en su *Manual histórico-topográfico* (1844: 273 y 274), como porque no sería de extrañar en un Madrid culturalmente pequeño y teniendo ellos intereses similares —además, Gil se encuentra entre los «directores y jefes» de instituciones a los que agradece su colaboración (vi)—, pero de lo que sí hay constancia es de que coincidían en su interés por mejorar la capital, por convertirla en un referente de la nación y en qué métodos había que aplicar para conseguirlo. En su noticia también repara Mesonero en los modelos más pequeños de Rosas y Valladolid. Por el detalle con que se ocupa del de Madrid y a la vista de la parte técnica y urbanística de su *Manual*, es más que probable que le sirviera para sus observaciones, así como para encuadrar y visualizar en el todo de la maqueta su experiencia fragmentaria como paseante. Al mismo tiempo, le permitiría planificar recorridos, detectar problemas y encontrar soluciones.

Además de las evidencias referidas por diferentes autores sobre el modelo, la prensa se hizo eco, tanto de su finalización (*El Correo* del 5 de enero de 1831), como del proceso constructivo. En este mismo periódico, pero el día 26 de mayo de 1830, se da noticia de los adelantos en su realización, de sus medidas y características, así como se señala que los curiosos extranjeros la admiran por su mérito y que se terminará en septiembre. El periodista, que seguramente utiliza información facilitada por León Gil, destaca la imagen de un monarca que apoya las artes y a los que las practican, y señala la novedad del intento, junto a la precisión científica y técnica de una obra que es «original en su clase».

Debe igualmente llamar la atención la circunstancia de que sin embargo de la pequeñez de la escala se advierte una rigurosa proporción en las torres, el más minucioso pormenor de todas las partes, la escrupulosa exactitud en la representación de las fachadas de todos los edificios, su construcción arquitectónica, la interior subdivisión, semejanza en los objetos, de los que ninguno sea el que fuere se ha omitido, ni ha sido indiferente al autor y al rigor geométrico de la obra. No ha podido menos de fijar particularmente nuestra idea el desempeño en la representación de las campiñas, jardines, huertas, barrancos, alturas y cordilleras, en términos que copiada exactamente la naturaleza es la verdad misma (2b).

Así pues, la prensa se ocupó de crear cierta expectación ante un objeto que era una novedad y captó la atención del público cuando se expuso en el Museo, hasta el punto

³⁷ En la edición de 1833, el modelo no «será mirado», sino que ya «es mirado» como una obra de arte y con admiración (231).

de que uno de los empleados indicaba con un puntero las casas y las calles en las que vivían los visitantes que se lo pedían (Anónimo, 1953: 34).

Cuando León Gil inicia la construcción del modelo coinciden varias circunstancias que pueden explicar su razón de ser. Por un lado, el interés del rey, al que gustó la maqueta de Valladolid. Es posible que su contemplación le decidiera a encargar la de Madrid, sin desdeñar la posibilidad de que el mismo Gil u O'Donnell lo sugirieran. La capital del reino no podía ser menos que la de Castilla. Por otro, la mencionada situación de cambio en que se encontraba la Villa y Corte. Desde el momento en que Gil de Palacio comienza el modelo hasta que se inaugura el Gabinete, los corregidores fueron Tadeo Ignacio Gil y Domingo María de Barrafón, al que en 1834 sustituyó el marqués de Pontejos, que llevó a cabo no pocas medidas de modernización, como recuerda Mesonero Romanos: creó nuevos mercados, urbanizó algunas zonas, trajo las aguas y el alumbrado, actualizó el callejero, mejoró los hospitales y fundó la Caja de Ahorros, entre otras (1994: 471-477; Martín Muñoz, 1995). Todos ellos debieron de conocer el proyecto y el modelo. Las medidas tomadas y las reformas eran ejemplo de que la ciudad se convertía en industria ella misma y de sí misma, generaba y nutría su economía.

Así pues, la maqueta fue una respuesta al ambiente de cambio y reflexión en el que Madrid se encontraba. El relieve respondía a la necesidad de saber cómo era, de tener una idea clara. Y, con el tiempo, popularizó una imagen de la capital.

Por otra parte, su representación conectaba con otro modo de mostrar la ciudad que triunfaba en la Europa de entonces: el «panorama» que, a su vez, se relacionaba con el costumbrismo, otra manera contemporánea de reproducir el entorno. De este modo, la visión de la maqueta de Madrid, como la de otras ciudades, quedaba también vinculada a los amplios e influentes referentes costumbristas. Mesonero había iniciado sus cuadros de costumbres sobre Madrid en 1822, si es que *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821* son suyos, y desde 1832 publicaba en los periódicos sus escenas y tipos, reunidos en 1835 en el *Panorama madrileño*, año de la «Rápida ojeada». Esas décadas son momento de preocupación moderna por la ciudad, intentos de describirla y trazar su fisonomía, por emplear terminología de la época. La maqueta era, así, un plano figurativo que mostraba la configuración de la ciudad en toda su complejidad y detalle, y que desarrollaba todo su potencial; se la ponía en relación con la política, la economía y la moral. La maqueta era una especie de «cuadro costumbrista» global, cuya contemplación permitía tener una mejor idea de la capital, que si el observador hubiera subido a una de sus torres. Aunque ambos la sublimaron, Mesonero y Gil captaron visualmente la vida y el espacio madrileños.

El topógrafo lo hizo con un monumento que, a pesar de su fidelidad, idealizaba la ciudad ya que permitía apreciar diferencias entre lo que ofrecía y lo que se edificaba entonces, pues no incluyó el Teatro Real, que estaba en construcción, ni los trabajos que frente al Palacio llevaba adelante González Velázquez (Ortega Vidal y Marín Perellón, 2006: 20-23),³⁸ lo que podría ser entendido como uno de esos «silencios» de los mapas, restando así parte de su credibilidad a un relieve calificado de «fidelísimo» y «exactísimo»; sin embargo, es posible que su criterio fuera representar lo ya erigido, participando de un valor estético que favoreciera la impresión de obra de arte acabada.

Hay que recordar, por otro lado, que ninguno de los que se refirió a la maqueta aludió a estas «faltas» y que todos la vieron como un objeto que reproducía fielmente Madrid (Fig. 13). Era, por tanto, el retrato de lo que había, no de lo que iba a haber.³⁹ Criterio

³⁸ Más tarde hizo las maquetas del Teatro y de la Plaza.

³⁹ Tampoco incluyó todos los puentes sobre el Manzanares; solo representó dos de los seis que existían (Pastor Mateos, 1977: 19).

distinto del seguido por Espinosa de los Monteros en 1769 y años después en el ya citado plano inspirado por Fermín Caballero, que en 1848 publicaron Madoz y Coello en el *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar* o *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, en el que señalaron también edificios e infraestructuras «proyectados» como el «Mercado de los Mostenses» y el «Embarcadero para el Camino de Hierro» (estación de Atocha), así como «todas las reformas que han ocurrido hasta la fecha».⁴⁰



Fig 13. Detalle del modelo de Madrid (1830).

El Palacio Real y la plaza sin obras (Fotografía: Museo de Historia de Madrid)

Valores de la maqueta. Monumento, ruína y paisaje. A modo de conclusión

Como se ha señalado, la maqueta es seguramente la más antigua que en su tipo se conserva en Europa. Se la pudo contemplar desde antes del momento de su finalización, lo que debió contribuir a fijar la iconografía y percepción urbana, así como la sensación de pertenencia en aquellos madrileños que la visitaran, pues es de suponer que en el Gabinete se siguió la misma práctica expositiva que en el Museo de Artillería (señalar con el puntero las viviendas y calles de los visitantes), práctica que da cuenta de su atractivo y del éxito de público. El componente de política educativa y de formación no fue pequeño (y, como se vio, Gil lo destacó en su proclamación de principios al explicar al rey el proyecto). Es evidente también su utilidad urbanística, histórica y para estudiantes de arquitectura,⁴¹ así como para todos aquellos que se acercaron al Gabinete y pudieron hacerse una idea general y tridimensional del espacio que cada día recorrían solo

⁴⁰ Plano de Madrid de 1848. Instituto Geográfico Nacional, sign. 32-A-5. Publicado por Francisco Coello y Pascual Madoz en su *Atlas de España y sus posesiones de ultramar*. Es una reducción del plano a escala 1/1.250 realizado por los Ingenieros de Caminos Juan Merlo, Fernando Gutiérrez y Juan Ribera entre los años 1841 y 1846.

⁴¹ Por otra parte, en el ámbito de la utilidad histórico-práctica, el relieve ha servido para ubicar con más corrección espacios y edificios desaparecidos, como por ejemplo la Quinta del Sordo de Goya (Teixidor Cadenas, 2015).

parcialmente, como Mesonero Romanos en sus paseos ya como *Curioso Parlante*, ya como figura civil. Podían ubicar en un todo su experiencia fragmentaria.

La maqueta responde, así mismo, al sentido monumental y patrimonial que comenzó a desarrollarse en el siglo XVIII, es decir, a la consideración de que la capital del reino era en sí misma un monumento que se construye continuamente pero tiene etapas y, por tanto, es un patrimonio que debe ser conservado por su valor histórico-artístico y económico. De este efecto histórico y de antigüedad se cargó también el relieve madrileño porque al espectador se le ofrecía y se le ofrece la imagen urbana de una estética desaparecida, un compendio evocador que muestra cómo eran su trazado y sus fachadas, pero también porque en la actualidad el territorio representado coincide (un poco ampliamente) con lo que se considera centro histórico, es decir, con esa zona que hay que cuidar y proteger porque es patrimonio.

El modelo de Madrid simboliza esos valores y es en sí mismo un monumento, aunque no naciera con esa vocación conmemorativa de la que habló Riegl en 1903 (1999); en todo caso, la adquirió con el tiempo. Desde el momento en que dejó de tener sentido y función de utilidad, se cargó de los valores del monumento, de la antigüedad y del subjetivismo que le proporcionan las sucesivas miradas de historiadores y curiosos. Esa mirada actualizada es la que hoy le da valor, más allá de que pueda ser un testimonio más o menos fiel del Madrid de la década de los veinte del siglo XIX, testigo de un Madrid desaparecido. En este sentido, como se apuntó someramente al inicio de estas páginas, la maqueta evoca el ámbito de la ruina, sensación que aumenta al estar despojada de toda señal de vida (sin considerar lecturas morales o intelectuales que la puedan entender como representación de proyectos fracasados). La ruina concentra en sí misma importante carga anímica y evocadora del tiempo pasado, carga histórica que convierte a la maqueta en representante de una etapa determinada de la ciudad, de un momento de la evolución en la representación de esta totalidad buscada (de la urbe y de la nación).

Pero a la vez, por el momento en que se construyó, se vincula con el valor en alza de lo «auténtico» —reivindicado numerosas veces por quienes hablaron de ella—, y así, como expresión de un hipotético Madrid auténtico, produce una impresión de melancolía, propia del tiempo y de la edad perdidos, de la ciudad desaparecida, mientras invita a pensar sobre el presente del observador, tan efímero y caduco como la imagen que contempla. Y así explica su función como plano en el que poder ver las reformas necesarias. Observación que aún hacía Mesonero Romanos en 1835 (1989: 43), que en sus propuestas concilia la visión de la ciudad como patrimonio con la de espacio que hay que mejorar. La maqueta habría sido el cuerpo sobre el que el cirujano trabajó para ofrecer una nueva fisonomía tras desterrar defectos y lacras. Habría servido y sirve para pensar nuestra relación con el espacio urbano, mientras la aplicación de reformas es la respuesta a esa reflexión.

Para el visitante actual y para el antiguo el modelo es un paisaje gracias a la acotación de su espacio y a la mirada, que son el modo de determinar la condición paisajística de un entorno, como señaló Simmel en «Filosofía del paisaje» (2001). La mirada percibe lo que aquí está ya delimitado por la cerca y el perímetro del modelo. La maqueta se manifiesta, por tanto, como un objeto con múltiples significados, ya se mire desde una perspectiva científica, urbanística, técnica, artística, lúdica, jurídica o histórica, sin olvidar que también es la mirada lo que da sentido a la observación costumbrista, a la literatura panorámica, con la que la maqueta está así mismo relacionada. El modelo es un paisaje total, a diferencia de lo que ocurre con la ciudad, cuya condición paisajística no se capta porque no puede ser vista en su totalidad, como le ocurre al bosque (Nel-lo, 2007: 184).

De modo que, gracias al trabajo de Gil de Palacio, los ciudadanos, los observadores, pudieron conocer el lugar donde vivían, tener una percepción de su todo; los ediles,

un escenario sobre el que proyectar, y nosotros, un testimonio de época. Su trabajo permitió mostrar la complejidad urbana precisamente porque adoptó una versión exterior. De este modo, el relieve se revela como un paisaje histórico, limitado en el tiempo y en el espacio; una foto que se complementa con los paisajes literarios escritos antes, contemporáneamente y después, desde Rojas Zorrilla, cuyo duende o diablo cojuelo sobrevolaba la ciudad, hasta Mesonero y Tapia, entre otros. Gracias a la maqueta también los ciudadanos podían «sobrevolar» la capital y, gracias al trabajador con el puntero, ubicar en el conjunto urbano su coordenada personal.

Pero incluso hoy, acostumbrados a la realidad virtual, la contemplación del plano relieve produce una impresión de novedad. Esa misma sensación que debieron de tener los primeros visitantes, que es seguramente la que experimentó el monarca al ver el modelo de Valladolid y más tarde el de la capital. Una sensación de novedad —en el punto de vista— que era bastante común en Madrid desde la segunda mitad del siglo XVIII, cuando, como se recordó, se construyeron nuevos edificios y se abrieron al público museos e instituciones que mostraban aspectos del mundo y de la realidad diferentes de los cotidianos: animales que se exhibían en la casa de fieras y en el Gabinete de Historia Natural, máquinas en el suyo correspondiente, experimentos físicos y químicos, lecciones de anatomía con muñecos de cera, y estas visiones urbanas y de edificios importantes de la monarquía que permitían descubrir detalles que de otro modo no eran posibles.

Aunque en las páginas precedentes se han dado algunas posibles razones para explicar la construcción de la maqueta, no se conocen hasta ahora documentos que lo expliquen con claridad. Pero es posible que el papel de José O'Donnell fuera más destacado de lo que hasta hoy se ha pensado, pues él apoya, si no ordena, la construcción del modelo vallisoletano, da todas las facilidades y lo financia desde el cuerpo de artilleros. Y él debió de ser quien sugiriera la construcción del de Madrid, que también fue por cuenta del Arma de Artillería, en momentos en que la capital se convertía en monumento nacional y en símbolo del modelo cultural y urbano deseado, en ciudad liberal. No se tienen noticias de que Gil hiciera otros modelos civiles después, pero sí dirigió la elaboración de maquetas de edificios monumentales y de espacios como la Casa de Campo, pero no de ciudades, salvo de plazas fuertes.

El papel jugado por León Gil y por O'Donnell no desentona del que desempeñó el ejército en Europa a la hora de cartografiar el territorio y, por tanto, sus más importantes ciudades, pues fueron los militares quienes se ocuparon de ello, al contar con los medios y los conocimientos. De modo que la construcción de estos modelos urbanos por parte de Gil, así como la fundación del Gabinete Topográfico, se enmarcaba en una tendencia, clara desde el XVIII, que en tiempos de Napoleón conoció un fuerte impulso, generalizado más tarde en el resto del Continente. Los años que van de 1820 a 1850 fueron, por tanto, determinantes para el conocimiento de las ciudades desde este punto de vista analítico, al que pronto se vincularon mediciones de orden estadístico, fiscal y sanitario (Zucconi, 2001).

En este contexto, el Real Gabinete Topográfico fue la ocasión perdida de tener a España reproducida en sus ciudades, de poseer una imagen del reino desde la arquitectura y desde sus núcleos urbanos, punto de vista que transmite el modo de entender el territorio y la nación que ha perdurado hasta nuestros días. Fue también una de las instituciones que intentaron gestionar ese nuevo Madrid y modelar al ciudadano desde la cultura y la sociabilidad con la esperanza de conseguir una gran capital, reflejo del proyecto que se tenía para España, y se quería equiparable con las del resto de Europa.

La maqueta sirvió para planificar los cambios necesarios y más tarde dio cuenta del sentimiento monumental que acompañaba a las reformas. Cuando perdió su función

planificadora, quien mejor entendió su valor histórico y como monumento fue el artillero e historiador Adolfo Carrasco, que en varias ocasiones dejó clara su utilidad y valía, su condición de «joya inestimable» por su mérito, pero sobre todo

porque es el único monumento en que se ve exactamente representada la villa tal y como era a mediados de este siglo [en realidad, antes], y en que pueden tomar datos y asesorarse los artistas, los literatos e historiadores, el Municipio y hasta los tribunales para la resolución de asuntos y litigios en que intervenga la topografía de la localidad, estudiarse el antiguo repartimiento y elevación de edificios, el lugar de los muchos importantes que han desaparecido y desaparecen, etc., etc. Es, en fin, una alhaja que no tiene precio y no poseen semejantes otras naciones (1892: 9).

Y, consciente de cómo el paso del tiempo afianza esos valores:

Cuanto mayores ensanches y más reformas experimenta Madrid, más interesante va haciéndose este modelo, que se debe conservar con la más exquisita solicitud (1896, II: 314).

Vio, por tanto, que poseía valor conmemorativo, igual que lo tuvieron sobre el papel el Gabinete y su contenido, ya que enviaban un mensaje que debía ser recordado a las generaciones futuras. Las ciudades reproducidas, es decir, el reino, los edificios a escala, como el Palacio Real, monumentos como el dedicado a los caídos el 2 de mayo, representaban valores que se querían compartidos por todos y, por tanto, siempre vigentes. Las maquetas eran símbolos de la deseada unidad nacional; espacios que recordaban y conmemoraban, que salvaban del olvido y de la destrucción.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO REVILLA, Juan (1991), *Arquitectura y urbanismo del antiguo Valladolid*, ed. Jesús Urrea, Valladolid, Caja España.
- ALMIRANTE, José (1869), *Diccionario militar, etimológico, histórico, tecnológico*, Madrid, Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra.
- ALVARADO, José Ramón, Pedro MAGAZ y Federico MANZARBEITIA, (1992), *Vista general de Madrid, Villa y Corte, según el modelo original de don León Gil de Palacio, brigadier*, Madrid, Imprenta artesanal del Ayuntamiento.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2006), *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia.
- ANÓNIMO (1953), *Catálogo del Museo del Ejército*, 1, Madrid, Ediciones Ares.
- APARISI LAPORTA, Luis Miguel (2001), «Reales Gabinetes de Máquinas y Topográfico en el Buen Retiro. De Agustín de Betancourt a León Gil de Palacio», en *Madrid en sus planos (1622-2001)*, Madrid, Ayuntamiento, pp. 33-43.
- BAKER, Edward (1991), *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano de Moratín a Galdós*, Madrid, Siglo XXI.
- CABALLERO, Fermín (1840), *Noticias topográfico-estadísticas sobre la administración de Madrid, escritas en obsequio de las autoridades, del vecindario y de los forasteros*, Madrid, Imp. de Yenes.
- CÁMARA, Alicia (ed.) (2016), *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano.
- CAPEL, Horacio (ed.) (1988), *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC.

- CARLOS, Alfonso de (1979), «León Gil de Palacio (Una vida azarosa)», *Villa de Madrid*, 64, pp. 25-28.
- (1979), «La maqueta de la villa de Madrid (1830)», *Villa de Madrid*, 65, pp. 5-10.
- CARRASCO Y SAIZ, Adolfo (1876), *Memoria histórico-descriptiva acerca del Museo de Artillería escrita en 1874*, Madrid, Imprenta de la viuda de Aguado e hijo.
- (1892), *D. León Gil de Palacio*, Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería.
- (1896), *Catálogo de los recuerdos históricos existentes en el Museo de Artillería*, II, Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería.
- CASTRILLO MAZERES, Francisco (2000), «La historia del Museo del Ejército en sus hombres», *Militaria. Revista de Cultura Militar*, 14, pp. 95-III.
- CHOAY, Françoise (1996), *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil.
- DE SETA, Cesare (2002), *La ciudad europea del siglo XV al XX*, Madrid, Istmo.
- ESTUDIO (1911), *Estudio histórico del cuerpo de ingenieros del ejército*, I, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra.
- FERNANDO VII (2013), *Diarios de viaje de Fernando VII (1823 y 1827-1828)*, eds. Emilio La Parra López, Francisco Sevillano Calero y Emilio Soler Pascual, Alicante, Universidad.
- FERRER BENIMELI, José Antonio (1977), «Franco contra la masonería», *Historia* 16, 15, pp. 37-51.
- FROMMEL, Sabine (dir.) (2015), *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, avec la collaboration de Raphaël Tassin, París – Roma, Picard – Campisano Editore.
- GALLAND SEGUELA, Martine (2008), *Les ingénieurs militaires espagnols de 1710 à 1803*, Madrid, Casa de Velázquez.
- GEDDES, Patrick (2009), *Ciudades en evolución*, Gijón, KRK editores.
- GIL NOVALES, Alberto (1975), *La Sociedades Patrióticas (1820-1823)*, Madrid, Editorial Tecnos, 2 vols.
- [GIL DE PALACIO, León] (1843), *Museo Militar de Artillería de Madrid. Breve relación de los efectos que contiene*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo Mudos.
- [———] (1849), *Catálogo del Museo Militar de Artillería*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo Mudos.
- GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro (1901), *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas, religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política*, II, Valladolid, Imprenta de Juan Rodríguez Hernando.
- GUILLÉN ROBLES, Francisco (1912), «El Casón del Buen Retiro», en *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas*, I, Madrid, Imprenta de los hijos de Tello, pp. XIX-LX.
- HARLEY, J. B. (2005), *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, FCE.
- HERRERO FERNÁNDEZ-QUESADA, María Dolores (1996), *Orígenes del Museo del Ejército. Aproximación histórica al primer Real Museo Militar*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- JIMÉNEZ MATA, Juan y Pilar RUIZ NIETO-GUERRERO (1985-1986), «La ciudad de Cádiz y su bajorrelieve de 1777/79», *Periferia. Revista de Arquitectura*, 4/5, pp. 146-161.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (2005), «De Jovellanos al conde de Floridablanca [sobre posadas secretas]», *Obras completas*, II, *Correspondencia*, ed. José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII, pp. 361-365.
- LÓPEZ DE PEÑALVER, Juan (1794), *Catálogo del Real Gabinete de Máquinas*, Madrid, Benito Cano.
- (1798), *Descripción de las máquinas de más general utilidad que hay en el Gabinete de ellas establecido en el Buen Retiro*, Madrid, Imprenta Real.
- (1991), *Descripción de las máquinas del Real Gabinete*, eds. Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón, Madrid, Ediciones Doce Calles.
- MADOZ, Pascual de (1848), *Madrid. Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.

- MARTÍN MUÑOZ, Joaquín (1995), *La política local en el Madrid del marqués de Pontejos (1834-1836)*, Madrid, Caja de Madrid.
- MERCIER, Louis Sébastien (1990), *Le nouveau Paris*, en Louis Sébastien Mercier y Nicolas Edme Restif de la Bretonne, *Paris le jour, Paris la nuit*, eds. Michel Delon y Daniel Baruch, París, Robert Laffont.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1831), *Manual de Madrid*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos.
- (1833), *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, Imprenta de don M. de Burgos.
- (1844), *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Yenes.
- (1854), *Nuevo manual histórico-topográfico-estadístico y descripción de Madrid*, Madrid, Carlos Bailly-Baillière.
- (1861), *El antiguo Madrid*, Madrid, Felipe de Paula Mellado.
- (1989), *Rápida ojeada sobre el estado de la capital y los medios de mejorarla*, ed. Edward Baker, Madrid, Comunidad de Madrid.
- (1994), *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, eds. José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro (1999), «El Real Gabinete Topográfico del Buen Retiro (1832-1854)», *Reales Sitios*, 140, pp. 35-47.
- MONLAU, Pedro Felipe (1850), *Madrid en la mano. El amigo del forastero en Madrid y sus cercanías*, Madrid, Imp. de Gaspar y Roig, editores.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y Bernardo REVUELTA POL (eds.), (2014), *Una mirada ilustrada: los puertos españoles de Mariano Sánchez*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano.
- NEL-LO, Oriol (2007), «La ciudad, paisaje invisible», en Joan Nogué (ed.), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 181-196.
- OLIVER COPONS, Eduardo de (1892), «Bibliografía» [a propósito del folleto de Silbén Cordal], *El Correo Militar*, 27 de marzo, p. 2.
- ORTEGA VIDAL, Javier y Francisco José MARÍN PERELLÓN (2006), «La Maqueta de Madrid (1830) de León Gil de Palacio como documentación», en *Madrid, 1830. La maqueta de León Gil de Palacio y su época*, Madrid, Museo Municipal, pp. 12-25.
- PASTOR MATEOS, Enrique (1977), *Modelo de Madrid. 1830*, Madrid, Ayuntamiento.
- PEMÁN PEMARTÍN, César (1978), «El plano en relieve de Cádiz de 1777-79», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, III, Granada, Universidad, pp. 651-665.
- PICON, Antoine y Michel YVON (1993), *L'ingénieur artiste. Dessins anciens de l'Ecole des ponts et chaussées*, París, Presses de l'école nationale des ponts et chaussées.
- POLONOVSKI, Max y Eric DEROO (eds.) (2012), *La France en relief: Chefs-d'œuvre de la collection des plans-reliefs de Louis XIV à Napoléon III*, París, Editions RMN.
- QUIRÓS LINARES, Francisco (1994), «Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación», *Eria*, pp. 203-224.
- RIEGL, Aloïs (1987), *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1990), *El Real Gabinete de Máquinas del Buen Retiro*, Madrid, Castalia.
- SÁEZ CAZORLA, Jesús Miguel (1987), «La maqueta de Melilla de León Gil de Palacio», *Aldaba*, 9, pp. 161-165.
- (1992), «La Maqueta de Melilla», *Arquitectura y ciudad*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1992, pp. 221-224.
- SAMBRICIO, Carlos (ed.) (2003), *Plan Bigador 1941-1946. Plan general de ordenación de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid/ Nerea.
- (2004), *Madrid, vivienda y urbanismo: 1900-1960*, Madrid, Akal.

- (ed.) (2009), *La construcción de la ciudad liberal, ¿...invertir capital en busca de renta segura?*, Madrid, Lampreave.
- SANCHO GASPAS, José Luis (1993), «La colección de relieves de las fortificaciones del reino y el “modelo” de la ciudad de Cádiz», en Delfín Rodríguez (ed.), *Francisco Sabatini, 1721-1797*, Madrid, Electa, pp. 510-511.
- SARMIENTO, Martín (2002), *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Concha Herrero Carretero, Madrid, SECC.
- SILBÉN CORDAL, Venancio (1892), *Biografía del señor don León Gil de Palacio*, Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos.
- SIMMEL, Georg (2001), «Filosofía del paisaje», *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, pp. 265-282.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos (2015), «La Quinta del Sordo», *Descubrir el arte*, 201, pp. 18-24.
- TOWNSEND, Joseph (1999), *Viaje a España hecho en los años 1786, 1787*, en José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, VI, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 9-303.
- WARMOES, Isabelle (1997), *Le Musée des plans-reliefs: maquettes historiques de villes fortifiées*, París, Editions du Patrimoine.
- WATTENBERG GARCÍA, Eloísa (ed.) (1997), *Guía Museo de Valladolid*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- WATTENBERG GARCÍA, Eloísa y PÉREZ RODRÍGUEZ, Fernando (1995), «Iconografía del Monasterio. La maqueta de Gil de Palacio y la documentación gráfica», en Eloísa Wattenberg y A. García Simón (eds.), *El monasterio de Nuestra Señora de Prado*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 191-209.
- ZUCCONI, Guido (2001), *La città dell'Ottocento*, Roma, Editori Laterza.